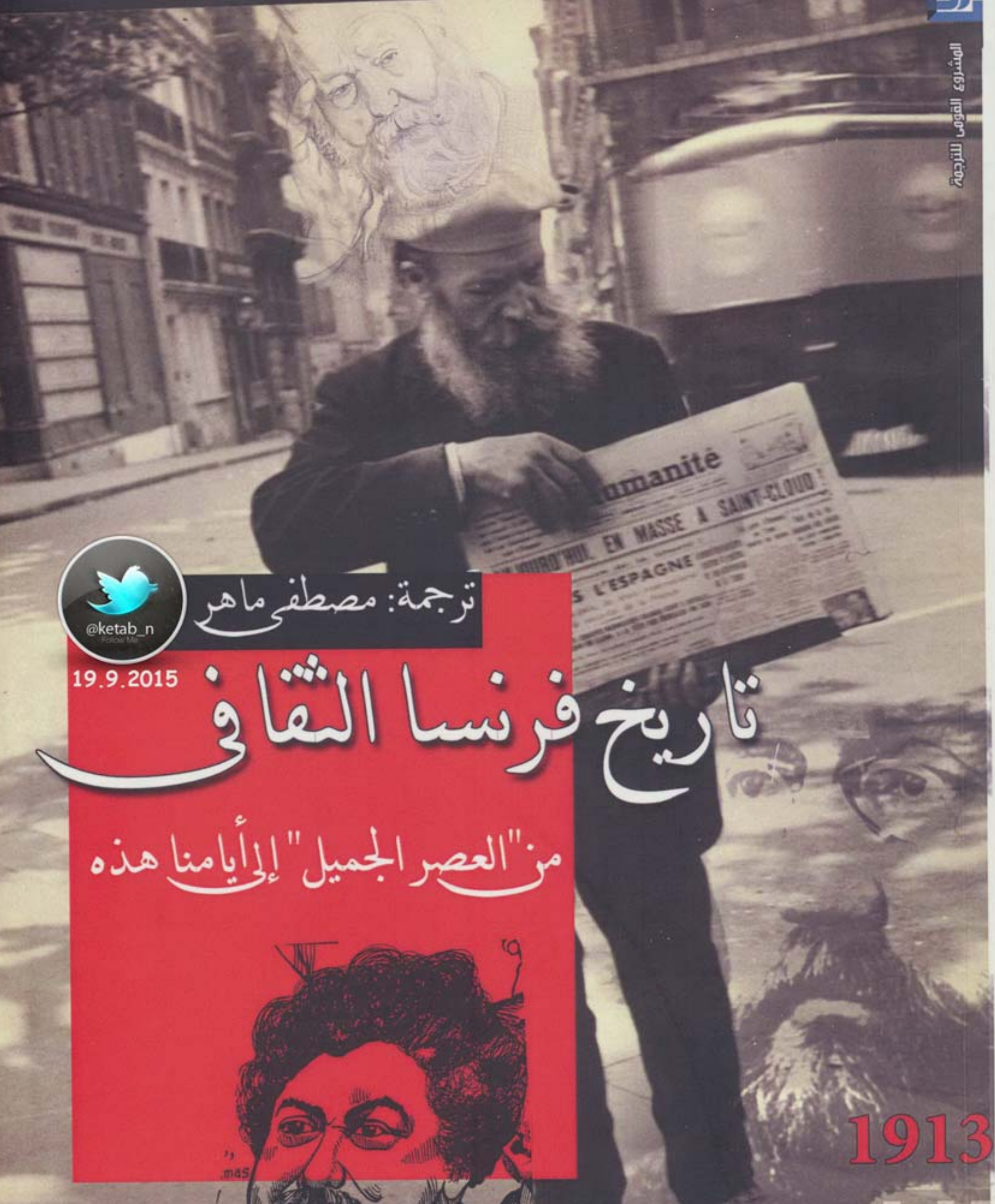
المركز القومى للترجمة

باسكاله جوتشيل وإيمانويله لواييه

المشروع القومى للترجمة



ترجمة: مصطفى ماهر

تاريخ فرنسا الثقافى

من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه

1913

تاريخ فرنسا الثقافي

من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه

تأليف: باسكاله جوتشيل

إيمانويله لواييه

ترجمة: مصطفى ماهر

2011

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1913
- تاريخ فرنسا الثقافى: من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه
- باسكاله جوتشيل، وإيمانويله لوابيه
- مصطفى ماهر
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:
HISTOIRE CULTURELLE DE LA FRANCE:
de la Belle Époque à nos jours
Par: Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

جوتشيل، پاسكاله؛ ولوابيه، إيمانويله
تاريخ فرنسا الثقافي من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه / تأليف: پاسكاله جوتشيل، وإيمانويله لوابيه، ترجمة: مصطفى ماهر
ط ١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١١
٤٩٦ ص، ٢٤ سم
١ – فرنسا – الأحوال الثقافية
(أ) لوابيه، إيمانويله (مؤلف مشارك)
(ب) ماهر، مصطفى (مُترجم)
(ج) العنوان ٣٠١,٢٠٩٤٤

رقم الإيداع: ٥٤٥٥ /٢٠١١
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 524 - 7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

مقدمة

يريـــد هذا الكتـــاب أن يكون محاولـــة تصنيف قـــائم على التركيب بكل ما يفترضه هذا النوع من التصنيف من ضروب الإيجاز والحذف والتبسيط المجحف.

تاريخ ثقافي: أخذ هذا التاريخ الثقافي **histoire culturelle** يجدِّد منذ بضع سنوات حقلَ البحث التاريخي تجديدًا ملحوظًا، أما بالنسبة لعالم الأحداث المعاصرة جدًا الذي مسّه هذا التاريخ الثقافي في وقت أكثر تأخرًا فهو ما يزال يطرح على نحو أكثر تجسيمًا مشكلات على مستوى أساسيات علم المعرفة **épistémologique**، ألا وهي: طبيعة مسلماته البحثية، تحديد مجالاته وموضوعاته حيال العلوم الاجتماعية الأخرى... وهناك فيما وراء التعليقات اللانهائية على معنى كلمة ثقافة(١) آراء متباينة ظهرت بين المؤرخين حول المدى الواسع الذي يمكن إتاحته لعلمهم، تتراوح من الماهية الثقافية المحصورة في "الثقافة التثقيفية" **culture cultivée** إلى الثقافة من حيث هي موضوع يدرسه علماء الإنسان الأنثروبولوجيون **anthropologues**، ومن ثقافة الإنسانيات – الثقافة الهومانية **humaniste** – إلى الحضارة **civilization**. وأيًا كان الأمر فهناك اتجاه متزايد نحو الأخذ بمفهومٍ وممارسةٍ للتاريخ الثقافي على اعتبار أن التاريخ الثقافي تاريخ شامل يضم في نهجـــه الـــخاص به المكوِّنَ السيـــاسيَّ والمكوِّنَ الحقوقـــي **juridique** والمكوِّنَ

---

(١) كلمة ثقافة بالفرنسية وبالعديد من لغات الغرب مأخوذة من أصل يدل على الزراعة، وما تـــزال كلمـــة **culture** ومشتقاتها تدل على الثقافة والزراعة، وفعل **cultiver** على سبيل المثال معناه يزرع ويثقـــف إلخ ناهيك عن المعاني المكتسبة المتزايدة والمتداخلة في مجالات علوم عديدة. (المترجم)

الاقتصادي إلى جانب المكون الاجتماعي بصفة خاصة. ويتمثل الهدف بالفعل في أن تُعاد للتاريخ الثقافي كثافته الاجتماعية كلها. ستكون لظواهر الانتشار واستخدامات الوسائط والاستقبال إذَن الأسبقية على عمليات الإبداع حتى إذا اتسع التنويه بها. وسينصب اهتمام خاص على آليات التكريس، فالأكثر بديهية من منظور تاريخ أشكال تصوير المجتمع الفرنسي أن نقدِّم الإحاطةَ بالسريالية أو الرواية الجديدة في اللحظة التي جرى فيها تكريس واستيعاب هاتين الحركتين على الإحاطة بهما في وقت طليعتيهما الجليلتين. والمسألة كلها مسألة كم.

ولكن هذا التاريخ الثقافي هو أيضًا تاريخ إنتليكتوالي **histoire intellectuelle**. وكما أن التاريخ الثقافي ليس تاريخ الفن، كذلك التاريخ الإنتليكتوالي ليس تأريخًا للآراء السياسية والفلسفية والدينية التي تمر من خلال فترة معينة أو على الأقل ليس تأريخًا حصريًا لها: فالحق أن التاريخ الإنتليكتوالي يخاطب تاريخ الإنتليكتواليين **intellectuels** لا بضمير الجمع بل بضمير المفرد. جرت دراسة الإنتليكتواليين(١) **intellectuels** دراسة جيدة: وكانت التزاماتهم وظواهر الأجيال التي تنتظمهم والوضع الفريد الذي يتخذونه في فرنسا موضوع بحوث يسرت عملنا. ويندرج معنى هذه البحوث في نفس النهج الذي نوهنا به من قبل والذي يرى المؤرخ ينقل اهتمامه بشكل متميز إلى الشبكات المرتبطة بأماكن – الصالونات، معاهد التعليم، المجلات... – وبتقنيات نخبة الإنتليجينتسيا **intelligentsia** طلبات، لجان، رسائل مفتوحة، منشورات، أعمال عنف. ولقد أردنا على هذا النحو أن نُدخل في كتابنا هذا على تواضع حجمه ميزات التأريخ الحديث.

---

(١) كثيرًا ما يستخدم المترجمون كلمة "مثقفون" وهي مقابل **cultivés** مقابلاً لكلمة **intellectuels** التي نستخدم لها كلمة "الإنتليكتواليون" التي تختلف دلاليًا اختلافًا جوهريًا عن كلمة "مثقفون". ويتضمن هذا الكتاب في مواضع كثيرة شروحًا مستفيضة للفرق الجوهري بين الكلمتين. وقد اعتدنا استخدام كلمات معربة مثل الإنتليجينتسيا والبروليتاريا تحريًا للدقة. (المترجم)

من البديهـــي أن التـــاريخ الإنتليكتوالي والتاريخ الثقافي مرتبطان بعضهما بالبعض – وسيمد هذا الكتاب معابر عديدة بينهما – ولكن هيكلة العصور في هذين التخصصين التاريخييْن ليست متطابقة بالضرورة. ولكننا وقد قررنا الأخذ بتقسيم زمني محكم – لأسباب تربوية خاصةً – فإن بعض التقسيمات المتماسكة في أحدهما من الممكن أن تلوح في الآخر مصطنعة أو أقل سدادًا. هذا "الارتباك" هو في الواقع النتيجة الطبيعية لموقف تتعايش فيه زمانيات مختلفة وإيقاعات مختلفة: فالخطوط الفاصلة التي يخلقها نشر كتاب عظيم أو بيان أو تطبيق سياسة ثقافية تتعارض مع الزمن الطويل للممارسات الثقافية والموروثات وهرميات القيم.

وعلينا بالمثل أن نبرر خيار "التوسع" الذي تواضعنا عليه لتحديد حقل دراساتنا: وربما دُهش البعض عندما يلتقطون فيها هنا وهناك أفكارًا عن الرياضة وأوقات الفراغ أو السياسات الثقافية. إن إقامة ثقافة حقيقية لكيانات تحتل مكانًا مرئيًا أكثر فأكثر، ثقافة موازية لثقافة الفكر، وتطور وتقنين تدخل الدولة في حقل الثقافة أمورٌ لم نتصور أن من الممكن كتمها في طي الصمت مخافةَ بتر هذا المجموع من ضروب التصوير الجماعي التي يحيط بها التاريخ الثقافي.

وختامًا، فقد طرحت الحدود المكانية الممنوحة لفرنسا مشكلة العلاقات التي عقدتها الثقافة الفرنسية مع "الخارج" لكي تبني نفسها وتعرِّف ذاتها، وكذلك حدود مفهومٍ من قبيل الثقافة القومية، في سياق تعزيز تداول الأفكار والتدويل المتزايد للممتلكات والصناعات الثقافية. ولقد ساقتنا الضغوط التي يفرضها نهج التصنيف القائم على التركيب إلى تفضيل بعض طرائق التناول: إذ مثّلت إشكالية التثاقف والموضع المركزي للولايات المتحدة الأمريكية الخيوط الدالة المختارة لتناول هذه المسألة الشائكة.

الفصل الأول

العصر الجميل

"العصر الجميل": هذا هو المصطلح المكرس لاستحياء بهجة حياة معينة إبان العشرين سنة التي سبقت أول نزال عالمي؛ صورة إيبينالية[^1] استرجاعية تمثل فترة محصورة بين "الحفل الإمبراطوري" لنابليون الثالث والبدايات الصعبة للجمهورية الثالثة من ناحية وبين صاعقة عام ١٩١٤ من الناحية الأخرى، إلا أن هذا المنظور البهيج الرائق يعكِّر صفوَه استمرارُ تباينات اجتماعية عسيرة ووجودُ ألوان صارخة من التخلف الاقتصادي وحدوثُ تقلبات سياسية عديدة. ومن هنا هل يمكن أن يفترض المرء أن الكشف عن آثار هذا العصر المزدهر - أو "الكهربي" كما حلا لــ "بول موران" **Paul Morand** أن يصفه - يتحقق بأكثر سهولة ويسر على نحو خاص في قلب الإنتاج الثقافي وفوران الآراء؟

ولكن ثقافة "العصر الجميل" التي هي أبعد ما يكون من الممكن أن تُلخَّص في فرقعة أشياء طليعية وأفكار جديدة من قبيل الألعاب النارية، تندرج أيضا في حركة قرنية لنشر المكتوب الذي يعتبر إنجازه شبه الكامل سمة من أروع السمات المميزة لما قبل الحرب العالمية الأولى. ماذا ستكون عندئذ أصداء مثل هذا التغيير على المناظر الجماعية الممثِّلة للفرنسيين؟ وعلى نطاق أوسع ما الأشكال التي ستتخذها هذه الثقافة الشعبية التي ترتسم عند المرفق بين القرنين [التاسع عشر والعشرين]؟

---

[^1]: (١) نسبة إلى مدينة إيبينال **Épinal** الفرنسية المطلة على نهر الموزل **la Moselle** التي اشتهرت بما عرف بالرسوم الشعبية التي ابتكرها جان شارل بيلليران **Jean Charles Pellerin** ١٧٥٦-١٨٣٦ وجمّعها وطبعها منذ الثورة الفرنسية بالاشتراك مع عدد من المساعدين المرموقين وراجــت رواجًــا كبيــرًا. (المترجم).

والعصر أخيرًا تسِمُه سِمَةُ التدخل في حياة مدينة يعمُرها رجال أدب أو رجال علم وفنانون وكتّاب سيعكفون على قضية "دريفوس" **Dreyfus**. ذلك ميلاد التـــزام الإنتليكتوالييـــن الذي سيعـــرف اعتبارًا من السنـــوات العشرية تحويرات محسوسة.

الكتاب.. المدرسة.. الجريدة: انتشار متزايد للثقافة القومية

المطبوع

"العصر الجميل" ربـــما هو أولاً وقبل كل شـــيء آخـــر هو العصر المظَفَّر للكتاب والجريدة. تقدمٌ في القضاء على الأمية الأبجدية وتحسيناتٌ تقنية وحريةٌ شبه كاملة للصحافة، بعد قرن من المعارك الضارية، تتضافر من أجل زيادة ممارسات القراءة وتجديدها. وها هي ذي ممارسات القراءة، وبخاصة تلك المرتبطة بالقراءة الشعبية، تصاحبها طفرات عميقة في عالم النشر.

- **مئات الآلاف من القراء الذين من الممكن أن يكونوا موجودين**

أن يكون ما بين ٣ % و٤ % من المجندين في عام ١٩١٤ أميين لا يقرءون، ذلك شيءٌ يبدو دليلاً باهرًا على انتصار مدرسة جول فيرّي **Jules Ferry** على الأمية الأبجدية: سيستطيع الفرنسيون أخيرًا أن يكوّنوا جيوشًا حقيقية من القراء! ومع ذلك فالتقدير الكلي يحتاج إلى تحديد يبيِّن ما فيه من فروق.

فالوضع ليس واحدًا متطابقًا في الأراضي الفرنسية كلها. فمنطقة فـــلاندر **La Flandre** أو منطقة البيارن **le Béarn** وكذلك العالَم الحضري تتخذ شكلَ

الريادة على عكس البقاع الواقعة جنوب غرب خطٍ وهمي يمتد من سان مالو Saint - Malo إلى چينيف Genève. من أرييج l'Ariège إلى بريتانيا la Bretagne، من كورسيكا la Corse إلى منطقة الباسك Pays basque، تتضافر حيوية اللغات المحلية، والتراث الشفهي، وضعف التأطير الديني، وفقر الأهالي وطبعهم المائل أحيانًا إلى التمرد تضافرًا يعمل على حدوث تراكم أحوال تأخُّرٍ لها دلالتها. وكما أن اللوحة الجغرافية التي تفرق المناطق القديمة التي قضي فيها على الأمية الأبجدية في الشمال والشرق عن باقي مناطق فرنسا، فإن المحصلة الاجتماعية للقضاء على الأمية الأبجدية متباينة. فأولاد الطبقة الأرستقراطية والبورجوازية الميسورة والتجار والحرفيين بالمدن بدءوا تعلم القراءة والكتابة قبل نهاية القرن التاسع عشر بوقت كبير والجمهورية الثالثة بداية تؤكد تقدمهم. أما الأولاد القادمون من البيئات الاجتماعية الأشد حرمانًا فهم على العكس يلحقون في عام ١٩١٤ الأشخاص المسنين في الجهل بالقراءة والكتابة. وحتى لو كانت أعداد القادرين على القراءة قد زادت فإن هناك فروقًا نوعية مهمة لابد من إضافتها إلى لوحة تعبر عن نجاحٍ مَدْرسي عمومي للمدرسة الابتدائية الجمهورية. ستكون نسب الريفيين والعمال والإناث والأطفال بين العدد الكلي للقراء أقل مما صوره الخيال في عقل التربويين.

• الإنتاج المطبوع

ومن المفارقة بمكان أن يتضاعف عدد القراء، بينما يصوِّر منعطف القرن في أحيان كثيرة على أنه فترة كساد في بيع الكتب. والواقع أنه في الوقت الذي يحقق فيه إنتاج الكتب تقدمًا على نحو له دلالته فإن "فهرس كتب فرنسا" يسجل هبوطًا في عدد العناوين الجديدة. ولهذا فوراء هذه الأرقام المتناقضة ظاهريًا يندس رهان له أهميته على درجة ركود مهنة الناشر وعلى الاستراتيجيات المتبعة.

وقد انخفض سعر الكتاب على العموم انخفاضًا كبيرًا إبان القرن التاسع عشر نتيجة لهبوط سعر الورق ونتيجة لأوجه التقدم التي سُجلت في عمليات التصنيع. أما "العصر الجميل" فهو على العكس يشهد ثبات الأسعار أو ارتفاعها الطفيف، نتيجة ارتفاع المرتبات في مجال النشر وتكاليف الاستثمار. وهذا التطور الذي طرأ على الأسعار، والذي ربما كان مؤشرًا محتملاً إلى أزمة، عوَّضَه في الواقع التحسنُ العام في مستوى المعيشة وتطور مجموعات الكتب الرخيصة. ولابد من البحث عن أعراض ركود في ناحية أخرى وبخاصة في الاختلافات التي طرأت على الأحوال في داخل إنتاج قطاع النشر: هناك تناقض بين وفرة المؤلفات المدرسية والجامعية والعلمية المتعمقة وبين هذا النجاح غير المساوي لذُور الأدب العام والصعوبات التي واجهها ناشرو الكتب الفاخرة.

والمؤكد أن كبار ناشري القرن التاسع عشر، مثل هاشيت **Hachette** وليڤي **Lévy**، تحولوا إلى مؤسسات نشر حقيقية ابتداءً من عام ١٨٩٠ يشهد على ذلك تغييرها لأسمائها: هاشيت أصبح هاشيت وشركاه **Hachette et Cie**، وليڤي أصبح كالمان-ليڤي **Calmann-Lévy**. إلا أن هاتين المؤسستين واجهتا دور نشر تحقق تقدمًا سريعًا – مثل پلون **Plon**وفايار **Fayard** أو فلاماريون **Flammarion** – كما واجهتا دور نشر جديدة مثل: جراسيّه **Grasset** التي تأسست في عام ١٩٠٧ واعتمدت على رصيد المؤلف والدعاية الكبيرة؛ وجاليمار **Gallimard** منذ عام ١٩١١ التي اجتذبت مؤلفين جددًا وبخاصة من الأجانب. وهي بدلاً من أن تضاعف القوة العاملة ركزت بشكل متزايد على متخصصين من قبيل جوستاف لوبون **Gustave Le Bon** رئيس مجموعة "مكتبة الفلسفة العلمية" التي أنشئت في دار فلاماريون **Flammarion** في عام ١٩٠٣. هناك إذن منافسة حادة يشهد عليها إنشاء جوائز أدبية، من قبيل: جائزة جونكور **Goncourt** في عام ١٩٠٣ وجائزة فيمينا **Fémina** في عام ١٩٠٤، اللتين سارعت دور النشر إلى إرسال مؤلفيها

للحصول عليهما. وإذا أضفنا منافسة الجريدة والتقدم البطيء في عدد القراء في العقد الأول من القرن، أمكننا أن نتصور بغير مشقة ما أصاب جزءًا من عالم النشر من ارتباك.

ولهذا فإن "العصر الجميل" قد يكون أكثر من حقبة أزمة، فيكون فترة تكيف مع أحوال السوق الجديدة. ثمة دور نشر صغيرة بأفكار جديدة ترى النور. بعضها تفضل استثمار رأسمالها في قطاعات أكثر مردودًا من النشر: وهذه هي حالة شركة كالمان–ليڤي **Calmann-Lévy**. أما تفليسات الناشرين التي كثيرًا ما ذُكرت أمثلة تبرهن على أخطاء هذا القطاع، والتي كانت كثيرة العدد حول عام ١٨٩٥ فإنها اختفت تمامًا تقريبًا في عام ١٩١٣.

وهذه الطفرات المحسوسة تنعكس علاوة على ذلك في استحداث دوائر بيع جديدة.

• تزايد نقط القراءة

إذا كانت شبكات المكتبات الشعبية وقاعات المطالعة التابعة للحكم المحلي قد أفل نجمها؛ إذ وقعت بصفة أساسية ضحية نقص تجديد كتبها، فقد امتلأت مكتبات أخرى: مكتبات الجمعيات العلمية، والمدارس والاتحادات، والأفراد أيضًا، وامتد ذلك حتى وصل إلى داخل البيئات الشعبية. كذلك ازدهرت مكتبات خورنية كنسية وعمالية وحربية ومحلية و"بحرية واستعمارية"، مُضاعفة المعروض من كتب مجانية أو غير مجانية من أجل منتديات متمايزة اجتماعيًا مكوِّنة جماعة من قراءٍ متزايدين.

تضاعف عدد المكتبات التي تبيع الكتب ثلاثة أضعاف بين عام ١٨٤٠ وعام ١٩١٠. عدّ الإحصاء مائتي مكتبة من التصنيف العام تقع بخاصة في باريس؛

وعدة آلاف مكتبة من تصنيف التجزئة تعمل في المدن الصغيرة والمتوسطة في الأقاليم. وهي تنعم بكمٍ من الزبائن الميسورين، يتمدد نتيجة وجود مدارس الليسيه. وفي المقابل تتجه إلى قراءٍ أكثر شعبية نقاطُ البيع البالغ عددها نحو خمسة عشر ألف نقطة الواقعة في محطات السكك الحديدية (حصلت "هاشيت" **Hachette** على حق احتكارها واحتكار تلك الواقعة في محطات مترو الأنفاق في عام ١٩٠٦) وفي محلات البقالة ولدى باعة الجرائد. وتكتمل هذه التشكيلة بنصبات وفَرشات باعة الكتب القديمة، والفترينات الجذابة في واجهات المكتبات كما هي الحال في "الپاليه رويال" **Palais-Royal** بباريس، والأكشاك والريونات في المحال الكبرى. وفي النهاية يرجع الفضل إلى السكك الحديدية والبريد في تحسن نقل الكتاب وتصديره. تحقق إذن على نطاق واسع في مطلع القرن إبدال بائع الكتب المتجول وكذلك بعض الممارسات التي كانت تواكبه.

إلا أن شخصية بائع الجرائد بالمدن تسهم على أية حال في نشر القراءة. بائع الجرائد الذي هو في الوقت نفسه وريث باعة الكتب القدامى وابن الحداثة يبيع "أدب الرصيف" المنوع المشكَّل: صحف يومية وغير يومية ينادى عليها بالصوت العالي، أنشودات ساخرة، كاريكاتيرات سياسية، كتيبات من كل نوع... وهو بتعليقاته على الأحداث اليومية يشجع التعلم الديموقراطي ولكنه يسهم أيضًا في الإثارة القومية وإثارة التكتلات قبل الحرب: وهو بلصقه إعلانات وأفيشات يسهم في بث الحياة في المدينة؛ وهو بترويج التلاعب بالألفاظ والقفشات يشارك في التسلية الحضرية بقدر ما يكمل نشاطه ببيع الألاعيب والمقالب والأشياء المختلفة.

• أي كتب لأية جماهير؟

من المؤكد أن ما يزيد على القرن انقضى على قيام باعة الجرائد ببيع نشريات – روايات مسلية توزع على هيئة ملازم، كتب وعظ ديني، تقويمات تنشر العديد من النصائح العملية، أوراق صغيرة تتضمن وقائع منوعة – تدل على أن

القراءة الشعبية لم تنتظر "العصر الجميل" لتظهر إلى الوجود. ولكن تفرد هذه الحقبة يكمن في تحول الخامات المألوفة التي تنطبع عليها مواد القراءة وفي إقبال عدد كبير من الناس على هذه المستجدات.

احتلت المجموعات الرخيصة الثمن المطبوعة على ورق رديء المرحلة التالية بعد الملازم أو "الروايات الصغيرة"، تلك الكراسات المتتالية التي كان القراء يضمونها معًا ويجلدونها بالتجليد الفني اليدوي. فازدهرت في مطلع القرن روايات كثيرة جدًا متعددة المجلدات: "روايات بثلاثة عشر سو **sous**"[١] نشرتها دار "أرتيم فايار" **Arthème-Fayard** في *"الكتاب الشعبي"* **Le Livre populaire** ابتداء من عام ١٩٠٥، ومؤلفات مجموعة *"الكتاب القومي"* **Le Livre national** التي أطلقها "تالاندرييه" **Tallandrier** في عام ١٩٠٩، ونشريات *"الكتاب الصغير"* **Le Petit Livre** ابتداءً من عام ١٩١٢. ومن أجل اجتذاب الجمهور استخدمت كل مقومات الدعاية: الأفيشات وملاحق الصحف والمسابقات. وأحدثت الكتب الموجهة إلى النساء التي غلب عليها استزراف الدموع موجات عارمة جارفة مثل تلك التي أثارها **Le Livre populaire** *الكتاب الشعبي*، بعنوان **Chaste et Flétrie** (= حرفيا: *"عفيفة وواوهنة")* تأليف شارل دي ميرفيل **Charles de Mérouvel** الذي طبع في ٤٠٠٠٠ نسخة أو **La Porteuse de pain** (= *العياشة*) تأليف اكزافييه دي مونتيبان **Xavier de Montépin**[٢] الذي كَتَبَه في عام ١٨٨٤ وأعيد طبعه مرارًا وتكرارًا. وروايات الفرسان بالخوذة والسيف تتفتق عنها قريحة بول فيڤال **Paul Féval**، والروايات البوليسية أو العجائبية تكسب على الأحرى القراء الذكور. وهذه هي حال أعمال ميشيل زيڤاكو **Michel Zévaco** مؤلف حكايات مغامرات

---

(١) واحد على عشرين من الفرنك الذي كان العملة آنذاك. (المترجم).

(٢) مصرها المخرج المصري الشهير حسن الإمام وحولها إلى فيلم من أفلامه الميلودرامية الناجحة. (المترجم).

مثل پاردايان **Les Pardaillan** التي بدأت في عام ١٩٠٠ وأعمال جاستـــون ليرو **Gaston Leroux** – الذي كان مراسلاً لجريدة "لو ماتان" **Le Matin** – وخلق شخصية روليتابيّ **Rouletabille** وهي شخصية صحفي يجري تحقيقات في رواية **Mystère de la chambre jaune** (= *"سر الحجرة الصفراء"*) في عام ١٩٠٧ أو روايات "أرسان لوپان" **Arsène Lupin**[1] التي دفع بها لـــوبلان **Leblanc** إلـــى **Je sais tout** = *("أنا أعرف كل شيء")* في عام ١٩٠٥. وهذه العناوين كما نرى غالبًا ما تستأثر بابتكارها الصحافة.

وفي الوقت نفسه تفيد الأعمال الكلاسيكية والروائع من ازدهار المجموعات الشعبية: "لافونتين" **La Fontaine** و"ڤكتور هوجو" **Victor Hugo**، بل "چول ڤيرن" **Jules Verne** و"زولا" **Zola** و"ألكسندر دوما[س] الأب" **Alexandre Dumas Père**. وكذلك نال مؤلفو الروايات النازعة نزعات إقليمية نصيبًا من هذا الشَّغَف بالقراءة. وعـــلى نـــسق روايـــة "*حـــياة إنسان بسيـــط*" للكـــاتب البـــوربونـــي "إميل جيومـــان" **Émile Guillaumin** الصادرة في عام ١٩٠٤ تقدم مؤلفات بوربونية ڤاندوية وأوڤرنية وبريتونية[2] مشاهد من عادات المحليات الإقليمية. وهي في استنادها إلى التقنية الأدبية لروايات القرن التاسع عشر الواقعية تتسم بهذه السمة الإثنوجرافية التي كثر امتداحها في مطلع القرن العشرين في الساعة التي تزايدت فيها الاحتفالات الفولكلورية والجمعيات الإقليمية والمختارات الإقليمية من كل نوع. وبينما كانت الجمهورية الراديكالية تبدو قليلة الميل إلى قبول هذه القوة الطاردة المركزية فإن عِرق المعدن الثمين تلقفه في عام ١٩٠٧ المحيطون بالمفكر الإقليمي

---

(١) يسمونه في مصر أرسين لوبين. (المترجم).

(٢) نسبة إلى أقـــاليم فرنـــسية: بوربـــون **Bourbon** وڤانديـــه **Vendée** أوڤرنيـــا **Auvergne** وبريتانيـــا **Bretagne**. (المترجم).

"شارل بران" **Charles Brun** الذي صدع بنشر مجموعة أعمال عنوانها "المكتبة الإقليمية". ومنحت جائزة "جونكور" عدة مرات لمؤلفات منبثقة من هذه القريحة التي استمرت موجتها بين الحربين [العالميتين].

ليس الأدب الشعبي هو الرابح الوحيد من انتشار القراءة. زادت أعداد كتب إرشاد السائحين – مجموعة "چوان" **Joanne** المشهورة التي كانت تباع في محطات السكك الحديدية ومجموعة كتب إرشاد السائحين *"ميشلان فرنسا"* **Michelin France** بنسخها البالغة ٨٥٠٠٠ التي صدرت في عام ١٩١٣ – وكتب مبسطة لتعليم الهوايات والبستنة والطهي أو السلوك الإتيكيت (البارونة "ستاف" **Staffe** طَبعت من كتابها *"السلوك في العالم الراقي"* ١٦٣٠٠٠ نسخة) والكتب المدرسية. وهناك في النهاية العناوين الجديدة المبيعة في مجموعات أكثر رونقًا من المجموعات الشعبية بمعنى الكلمة (٣,٥٠ فرنك بينما كان الراتب الشهري للذكر يحسب على أساس أجر يومي يتراوح بين ٢ و٦ فرنكات في الأقاليم ويرتفع ليصل إلى ١٠ فرنكات في باريس) يمكن مبادلتها بكتب أخرى؛ وكانت تحمل اسم "كتب إعلانية" وكانت طبعتها تتراوح بين ١٠٠٠ و١٠٠٠٠ نسخة.

وعلى العكس كانت دواوين الشعر وروايات الطليعة تُنشر في طبعات لا تزيد عدد نسخها على بضع مئات من النسخ، غالبًا على حساب المؤلف، وأن تكون قد نشرت في مجلات سرًا.

ما التقييم الختامي الذي يمكن كتابته في النهاية عن القراءة في "العصر الجميل"؟ إذا كان من الممكن تتبع مسار استمرار موضوعات أدب الباعة الجائلين – بطلات شهيدات، أشخاص فقراء ولكنهم مخلصون، مؤامرات غرامية أو بوليسية... – فإن الطفرة تتمثَّل على نحو خاص في التنوع الهائل في مقاصد القراءة: سعي تتزايد قيمته إلى الهرب من الواقع، إرادة الإحاطة بمزيد من المعرفة

عن أقاليم فرنسا أو عن العالم باستخدام كتب التبسيط الشعبي الجغرافي والعلمي والتقني، رغبة في التسلية وفي تجربة التفكير. إلا أن كل هذه الكتب عانت من منافسة مخيفة ألا وهي: صحافة في عز الطفرة.

• الصحيفة اليومية والمجلة تنافسان الكتاب

هناك أولاً نحو مائتين وأربعين صحيفة يومية إقليمية تطبع أربعة ملايين نسخة تمثل جوهر القراءة اليومية للصحافة، نذكر منها على سبيل المثال: *"لا دبيش دي تولوز"* **La Dépêche de Toulouse** [حرفيًا= برقية تولوز] و*"لوليون ريبوبليكان"* **Le Lyon républicain** و*"لوبيتي مارسِّيه"* **Le Petit Marseillais**.

أما جرائد الإعلام العام القومية فقد عرفت ازدهارًا مرموقًا قبل ١٩١٤، فهي بالمقارنة بالجرائد التي سبقتها أكثر اكتمالاً: ست صفحات، أحيانًا اثنتا عشرة صفحة لأكثرها نشاطًا؛ نسخ أكثر بفضل استخدام آلات الطباعة الروتاتيف؛ الصور أفضل نتيجة تطوير تقنية الحفر الضوئي الفوتوغرافي **photogravure**، ثم في عام ١٩١٢ تقنية الحفر الشمسي الهليوغرافي **héliogravure**. أخبار السياسة الداخلية، ريبورتاچات ينقلها المحترفون الجدد ألا وهم المراسلون في الخارج، وقائع مختلفة، تقارير عن قضايا، فقرات رياضية وروايات تملأ صفحات أهم أربع جرائد. جريدة *"لوبيتي باريزيان"* **Le Petit Parisien** تمثل أكبر نجاح قبل الحرب تطبع ١٥٥٠٠٠٠ نسخة في عام ١٩١٣. وتضمن منوعاتٌ جيدة وفقراتٌ رياضية نجاحَها وتجعل منها منافسًا مباشرًا لجريدة *"لوبيتي چورنال"* **Le Petit Journal** بين الطبقات الشعبية (في عام ١٩١٢: ٨٥٠٠٠٠ نسخة). جريدة "لوماتان" **Le Matin** [حرفيًا= الصباح] (١٩١٢: ٦٥٠٠٠٠ نسخة) تتجه إلى جمهور حضري مكون من شرائح شعبية أكثر ثقافة على نسق جريدة *"لو چورنال"*

Le Journal (١٩١٢: ٩٨٥٠٠٠ نسخة) التي فقدت جزءًا من زبائنها في أعقاب مواقفها التي اتخذتها ضد "دريفوس". وهذه الجرائد يقرأها أبناءُ الأقاليم بنسبة تزيد على ٦٠%. أما صحيفة *"لاكروا"* **La Croix** فموجهة إلى القراء الكاثوليك، وصحيفة *"ليللوستراسيون"* **L'Illustration** صحيفة يومية جيدة الحبكة من أجل جمهور بورجوازي، وثمة صحف رأي مثل *"لومانيتيه"* **L'Humanité** [حرفيًا= الإنسانية] من أجل الاشتراكيين أو صحيفة *"لاكسيون فرانسيز"* **L'Action Française** أصدقاء شارل مورّا **Charles Maurras** التي أصبحت يومية في عام ١٩٠٨، وأخيرًا صحيفة *"لوفيجارو"* **Le Figaro** يقرأها زبائن مثقفون محافظون، وجميع هذه الجرائد توحي، كل واحدة على طريقتها، بأن الصحيفة اليومية وصلت إلى ذروتها. ولقد تجاوز عدد نسخ الجرائد التي تطبع كل يوم في باريس أكثر من خمسة ملايين.

كذلك عرفت الدوريات ساعة مجدها: "دوريات روائية" مثل "لي ڤيِّيه دي شومبير" **Les Veillées des chaumières**، دوريات للموضة مثل *"لو بيتي إيكو دي لا مود"* **Le Petit Écho de la mode** التي تتضمن أيضًا منوعات روائية، صحافة متخصصة (*"لاسيانس إي لاڤي"* **La Science et la vie** [حرفيًا= العلم والحياة]، دورية شهرية ابتداءً من عام ١٩١٣)، أو صحافة لشغل وقت الفراغ، دوريات مصورة على نسق *"إكسيلسيور"* **Excelsior** التي تأسست في عام ١٩١٠. وظهرت مجلات مصورة للأطفال: مجلة *"ليباتان"* **L'Épatant** [حرفيًا= المذهل] في عام ١٩٠٨ التي نشرت "أقدام فورتون المنكلة" **Les Pieds Nickelés de Forton**، مجلة *"فيِّيت"* **Fillette** [حرفيًا= البنت الصغيرة] أو *"لنتربيپد"* [حرفيًا= الجَسور] **L'Intrépide** في عام ١٩٠٩ التي تبعت خطى الصحيفة الرخيصة الثمن *"لوبيتي إيلوستريه"* **Le Petit Illustré** التي كانت منذ عام ١٩٠٤ تباع بأربعة سنتيمات، ومجلة *"لاسيمين دي سوزيت"* **La Semaine de Suzette** [حرفيًا= أسبوع سوزيت] التي أطلقت في عام ١٩٠٥ *"مغامرات بيكّاسين"*. ولم تكن هذه الحكايات المصورة

تحظى بقبول عام كامل: فكانت دار النشر "هاشيت" ودار النشر "ديلاجراف" Delagrave ترفضانها، وكانت المؤسسة التعليمية المدرسية تدينها.

لم تكن المجلات لتبقى في دائرة نقل الثقافة، فقد اتجهت إلى النُّخَب على نحو يوشك أن يكون انحصاريًا كاملاً. ومجلات الثقافة العامة تهيمن عليها المجلة المحافظة *"ريڤو دي دو موند"* **Revue des deux mondes** [حرفيًا= مجلة العالمَيْن] التي تأسست في عام ١٨٢٩، وتنافسها مجلة *"ريڤو دي باري"* **Revue de Paris** [حرفيًا= مجلة باريس] التي أنشئت في عام ١٨٩٤ والتي تتسم بتفتحها الأكبر حيال المستجدات الجمالية. أما حَمَلَة الاتجاهات الحقيقية للحياة الأدبية والفنية فهي "المجلات الصغيرة". أخذت الأرضُ تنشق عنها في كل مكان تقريبًا بالأقاليم منذ عام ١٨٩٥: مجلة *"لو فو"* **Le Feu** [حرفيًا= النار] في مارسيليا ومجلة *"لو بوفروا"* **Le Beffroi** [حرفيًا= النار] في الشمال تلك التي أطلق شرارتها الأولى طلابُ كلية الآداب في مدينة "لِيل" **Lille** – ونكتفي على سبيل التمثيل بهذا القليل من العناوين – وكانت هذه المجلات تنشر دراسات محلية وقصائد وقصصًا. في باريس مجلة *"لاريڤو بلانش"* **La Revue blanche** [حرفيًا= المجلة البيضاء] (١٨٨٩–١٩٠٣) أو مجلة *"لوميركور دي فرانس"* **Le Mercure de France** مجلة رمزية أسسها الزوجان "ڤاليت" **Vallette** في عام ١٨٩٠ وشاركت كل واحدة منهما دار نشر، ومهدتا بذلك الطريق أمام مجلة *"لانوڤيل ريڤو فرانسيز"* **La Nouvelle Revue française** [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة] في عام ١٩٠٨. والمجلات العلمية تسعى إلى نشر المعارف وتعريف الجمهور بالبحوث الجارية وهي ليست كقريباتها الأدبية مجلات ملتزمة. ومن الضروري قياس التباين بين مجلة من قبيل *"ريڤو روز"* **Revue rose** [حرفيًا= مجلة وردية] تستهدف التبسيط الشعبي وبين النشريات المتعددة المتخصصة التي تستهدف جمهورًا واعيًا. ونذكر أخيرًا أن المجلات السياسية مزدهرة. وهذه ثلاث مجلات اشتراكية تولد في منعطف القرن هي: *"لو موڤمان سوسياليست"* **Le Mouvement socialiste** [حرفيًا= الحركة الاشتراكية] على يد "هوبير لاجارديل" **Hubert Lagardelle** التي أنشئت في عام ١٨٩٩،

و*"لي كاييه دي لا كانزين"* Les Cahiers de la quinzaine [حرفيًا= كراسات نصف الشهــر] على يد "شارل بيجي" Charles Péguy في عام ١٩٠٠ و*"باج ليبر"* Pages libres [حرفيًا= صفحات حرة] في عام ١٩٠١ تسير على درب الجامعات الشعبية. ومن مثلها المجلة الكاثوليكية *"أكسيون فرانسيز"* Action française (١٨٩٩) و" ريڤو كريتيك" Revue critique (١٩٠٨) [حرفيًا= مجلة نقدية] مجلتان متميزتان بفكر سياسي يفلت على نحو متزايد من ربقة الصحافة اليومية العريضة.

هكذا أصبح المطبوع بضاعة ليست غالية الثمن وفي متناول العدد الأكبر. وبهذا اتخذ الكتاب والجريدة موقعًا مهيمنًا عشية الحرب [العالمية الأولى]. وعملت المدرسة والليسيه والجامعة على زيادة ما لهما من وزن.

المدرسة.. الليسيه.. الجامعة

• المدرسة عربة ثقافة ابتدائية

قبــل الحــرب العالمية الأولــى كان خمسة ملايين من التلاميذ، هم تقريبًا المجموع الكلي للأولاد في سن المدرسة، يختلفون إلى المدرسة تحت عصا نحو مائة وخمسين ألف مدرس يقومون بتعليمهم. وتتلخص المهمة الأولى للمدرسة في ضمان تعليم الجماهير القراءة والكتابة. ولكنها مع ذلك لم تتسبب في تلاشي الثقافة الشفهية التي بقيت حية خارج إطارها.

المرحلة الأساسية **primaire** – التي تسبقها مدارس رياض الأطفال التي لم تكن تستقبل قبل الحرب إلا ربع الأولاد من سن ٢ إلى ٦ سنوات – تنقسم إلى الفترة التمهيدية من ٦ إلى ٨ سنوات؛ الفترة الأولية من ٨ إلى ١٠ سنوات؛ الفترة المتوسطة من ١٠ إلى ١٢ سنة. منذ المرسوم الصادر في يناير ١٨٩٠ كان على

كل تلميذ في سن المدرسة أن تكون عنده ستة كتب تحت يده. في هذا الوقت انتعشت سوق الكتاب المدرسي كل الانتعاش فقد بث فيها الحياة ناشرون قدامى (هاشيت) وناشرون أنشأوا دورهم في وقت أحدث (ديلاجراف **Delagrave** وأرمان كولان **Armand Colin** وڤويبير **Vuibert** وهاتييه **Hatier** وناتان **Nathan**). ومن الممكن تطبيق مصطلح "المدرسون القوميون" على مؤلفي العديد من هذه الكتب الأساسية بالقدر الذي تسهم به في بناء الهوية الثقافية الفرنسية وهم: [چوردانو] برونو **Giordano Bruno**– الذي تختفي وراءه السيدة "فوييه" أو "مدام فــوييِّه **Mme Fouillée** – في المطالعة، لاريف **Larive** وفلوري**Fleury** في النحو، پيير فونسان **Pierre Foncin** ي الجغرافيا، پيير ليسين **ierre Leysenne** في الحساب وإرنِست لاڤيس **Ernest Lavisse** في التاريخ. ويغلب على كل هذه المؤلفات مبدأ السرد.

فالمطالعة هي أساس التعليم الابتدائي. والتلاميذ يحفظون عن ظهر قلب مقتطفات من الكتب المدرسية، وهناك كتب تُقَدَّم عند توزيع جوائز، والمدارس تتخذ لها مكتبات. والهدف بالنسبة إلى هؤلاء التلاميذ من سن ٦ إلى ١٢ سنة هو: إتقان الكتابة نسخًا والإملاء والإنشاء، ومعرفة الحساب عن طريق الإكثار من التمارين، وتحصيل معارف ابتدائية في العلوم الطبيعية والتاريخ والجغرافيا، ويرى خيار التلاميذ جهودَهم يتوِّجها الحصول على شهادة إتمام الدراسة. ثم إن المدرسة هي أيضًا مكان تعلم القيم التي يجب على رجل المستقبل أن يتبعها جنديًا وعاملاً ومواطنًا.

- **أي مدرسة لأية قيم؟**

كانت المعركة من أجل المدرسة العلمانية ضارية في بداية هذا القرن. وقد كشفت قضية "دريفوس" **Dreyfus** النزعة النضالية العلمانية التي كانت غافية نتيجة لتحالف الكاثوليك مع النظام الجمهوري في عام ١٨٩٢. أُغلقت المؤسسات التعليمية ذوات الإدارة الدينية الرهبانية في عهد الوزير "كومب" **Combes** في عام ١٩٠٤

واكتمل القطع نهائيًا بالفصل بين الكنيسة والدولة في عام ١٩٠٥. ومع ذلك فقد ضمت المدارس ذوات الإدارة الرهبانية ٣٦٠٠٠ تلميذ في عام ١٩١٢.

ثم إن دعاة المدرسة العلمانية التي كانت تستقبل ٤٦١٥٠٠٠ تلميذًا في عام ١٩١١ قرّ عزمهم على تحرير المدرسين من الضغوط التي فرضتها الكنيسة وقد عاودت الهجوم ابتداءً من عام ١٩٠٧. طلبت الكنيسة أن تمارس مراقبة الكتب المدرسية الأساسية؛ وتمثل الرد في أن المدرس العلماني لم يعد يرافق تلاميذه إلى الصلاة في الكنيسة! وهذا هو "مارسل پانيول" **Marcel Pagnol** يتهكم على الحصص «المضادة للنزعة الإكليريكية» التي كانت تدرس في معاهد المعلمين الابتدائية. ولكننا لا نلتقي بنزعة نضالية مضادة للمسيحية، ولا نلتقي إلا أقل من ذلك بنزعة مارقة لدى «معلمي الشعب».

هل يمكن تقييم «العلمانية» بأنها مضادة للوطنية؟ الصحف المحافظة تتهمها، ربما عن خطأ، بأنها مضادة للعسكرية. صحيح أن الكتائب المدرسية العسكرية اختفت بعد الأزمة البولانچية[1] وأن مجلس العليم هجر في عام ١٩٠٤ شعاره "من أجل الوطن بالكتاب والسيف" ولكن المعلمين النازعين نزعة العالمية عددهم قليل، وروح التضحية يجري تعليمها في كل مكان. وكتاب *"رحلة في ربوع فرنسا كلها،*

---

(١) نسبة إلى حركة الجنرال چورج بولانچيه **Georges Boulanger** (١٨٣٧-١٨٩١) ذات الطابع العسكري المتشدد الرافض للاستسلام والمسالمة والمهادنة المؤجج لروح البطولة والقومية والانتقام. ونقرأ عنه أنه شارك في الحرب الفرنسية الألمانية ١٨٧٠-١٨٧١ التي هُزمت فيها فرنسا وفقدت الألزاس وجزءًا كبيرًا من اللورين. ولقد شهدت فرنسا في أثناء الحرب تغيرات وانقسامات ضخمة، ثم شهدت بعدها محاولات لرأب الصدع وإعادة تكوين القوة العسكرية. وكان للجنرال بولانچيه دوره، فأصبح وزير الحربية في عام ١٨٨٦، وتجمع حول سياسته العسكرية الانتقامية قوميون وبوناپارتيون وملكيون وقوى المعارضة. وخشيت الحكومة من اتساع نفوذه فأقالته في عام ١٨٨٨. وتقدم إلى الانتخابات ونجح في عدة دوائر وفكر في الاستيلاء على السلطة بالقوة، فلم يوفق وأدين، وعاش في الخارج إلى أن مات منتحرًا في عام ١٨٨٩. (المترجم)

يقوم بها طفلان، واجب ووطن" تأليف السيدة فُويِّيه **Mme Fouillée** تحت اسم "چوردانو برونو" **Giordano Bruno**، الذي يعاد طبعه مرارًا وتكرارًا بلا انقطاع منذ عام ١٨٧٧ يحفظ ذكرى الأراضي الضائعة على الرغم من عدم وجود جندي في النص. وفي كتاب *"لاڤيس الصغير"* **Le Petit Lavisse**، وهو [الاسم الذي عرف به موجز تاريخ فرنسا تأليف "لاڤيس"] الذي يستخدم في التعليم الابتدائي يستحضر صورة فرنسا منذ العصر الكلتي والنضال الوطني ضد القاهر الروماني أو الإنجليزي أو الألماني نضال دائم.

هل أضرت المدرسة بالثقافات المحلية؟ إذا كان المعلمون أرادوا أن ينتزعوا رجالَ المستقبل من رؤيةٍ مفرطة المحلية لتاريخهم ولأسلوب حياتهم ووضعوا علامة تشريف على إتقان تعليم اللغة الفرنسية، فقد تركوا اللهجات (أو اللغات المحلية) للاستخدام العائلي. لم يناضل هؤلاء الرجال والنساء، تشد أزرهم رؤيةٌ عالَمية لرسالتهم، من أجل فرنَسة[١] تخرِّب "ثقافة التقاسيم المحلية"، بقدر ما سعوا إلى تنشئة مواطني المستقبل مستقلين ومتساوين وأحرارًا.

وواقع الأمر هو أن المدرسة هي المكان الذي ينغرس فيه هذا المثل الأعلى الجمهوري على خير وجه. وتعليم التربية الوطنية والأخلاق وتاريخ فرنسا هو تعليم ينصب على المواد التي يبدو أنها الأنسب لتحقيقه. ولهذا فإن كتاب *"لاڤيس الصغير"* **Le Petit Lavisse** يلهج بالثناء على النظام مشنعًا على الاستبداد الملكي الذي ارتكبه ملكٌ مثل لويس الرابع عشر أو على الاستبداد الإمبراطوري الذي حمل وزرَه إمبراطور مثل نابليون، ذاكرًا بالخير الثورة الفرنسية على اعتبار إنها الحقبة المؤسِّسة للحريات الجمهورية؛ وهكذا فإن شرعية الجمهورية تأتي أيضًا من خلال نهاية الثورات. والبلديات على سبيل المثال غائبة على نحوٍ غريب عن تاريخ العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر.

---

(١) نكتب "فرنسة" مقابل **une France**، والفرق بينهما واضح في السياق. (المترجم)

وختامًا ففي ال ٨٠٠٠٠ مدرسة عامة وخاصة بفرنسا يجرى نقل صورة بلد هو في جوهره بلد زراعي مهيأ لفلاحة الأرض التي لن يفلت منها بفضل العمل العقلي إلا الأقلية، كحال سادتها. في المدرسة يتعلم التلميذ أن كل واحد من الناس له موقع دقيق في الهرم الاجتماعي. فليس من المؤكد - كما كاشف عدد من الكتّاب، منهم پول بورچيه **Paul Bourget** - أن المدرسة أنتجت كائنات اقتلعت من جذورها.

الاقتلاع من الجذور - ذلك موضوع معاود لدى الكتاب القوميين سيتخذ معناه كاملاً عندما يطبق على الليسيه والجامعة اللتين تنقلان، كل واحدة على طريقتها، ثقافة خاصة حقًا.

• ليسيه.. جامعة.. وآفاق مدرسية أخرى

إذا كانت الليسيه هي بامتياز المكان الذي تستمر فيه ثقافة القرن التاسع عشر البورجوازية، فإن وجود مؤسسات أخرى تتيح متابعة الدراسة بعد شهادة إتمام الدراسة، يبين - قبل الانفجار العددي لطلاب[١] الكليات[٢] والليسيهات في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية - أن الرغبة في الصعود الاجتماعي عن طريق التعليم قوية ولكنها تسلك طرقًا مختصرة.

في "العصر الجميل" كما هي الحال في السنوات العشرينية كانت الليسيهات وهي مدارس بمصروفات قاصرة على أولاد البورجوازية وتقبل أحيانًا حاصلين

---

(١) حرفيًا = الانفجار السكاني. (المترجم).

(٢) في الأصل = الكوليج. والليسيهات والكليات - الكوليج - نوعيات من المدارس سيأتي في السياق وصفها. (المترجم).

على منح دراسية من المتميزين بالجدارة المنحدرين من عائلات صغار الموظفين أو المستخدمين مفضلين على المنحدرين من عالم العمال أو الفلاحين. ولهذا لم يزد عدد من اختلفوا إليها من البنين عن ٥٨٨٠٠ في عام ١٩٠١-١٩٠٢ – أقل من عددهم في عام ١٨٨٧ – في مقابل ١٠٠٠٠ بنات. وعلى الرغم من أن إصلاح عام ١٩٠٢ أخذ في اعتباره مقررات لجنة "ريبو" **Ribot** بضرورة تغيير البكالوريا **Baccalauréat** وأنشأ شعبة لغات وعلوم بدون لغة لاتينية ولغة يونانية، فإن اللغتين الكلاسيكيتين – اللاتينية واليونانية – ظلتا حجر زاوية المنظومة وكان النجاح في الترجمة اللاتينية دلالة على التلميذ البارع.

التمرين على كتابة البحث الذي بدأ في نهاية القرن التاسع عشر وانصب جاوهريًا على تاريخ الأدب من ناحيـــة، وتفسير النصـــوص الأدبية وتغلغل في الدروس من ناحية ثانية، هما عمودا ثقافة كلاسيكية متينة ينبغي أن يملكها كل تلميذ عند تخرجه بعد إتمام فصوله بالليسيه. وليست النزعة الهومانية[١] الإنسانياتية، وتأثير فلسفة كانط **Kant** والنزعة الوضعية في معلمي المرحلة الثانوية شاملة جامعة. فهذا هو "بارِّس" **Barrès** في رواية *"المجتثون"* **Les Déracinés** التي نشرت في عام ١٨٩٧ يذهب من خلال قصة سبعة من أبناء مدينة نانسي**Nancy** تابعوا دروس الفلسفة التي ألقاها "بوتيِّيه" **M. Bouteiller** في عام ١٨٧٩ إلى أن الاهتمام بعالمية القيم يحوّل التلميذ عن جذوره الأسرية والمحلية. والمؤكد أن "بارِّس" **Barrès** مثله مثل "بورچـــيه" **Bourget**، مؤلفان وليسا من أبناء الليسيـــه في "العصر الجميل"، وليس هناك ما يشير إلى أن الدروس التي كانت تدرس في الوقت المذكور في الليسيهات كانت بالضرورة مختلفة.

---

(١) الهومانية أو الإنسانياتية **humanisme** نزعة تقوم على تنشئة العقل الإنسان وتعظيم كرامـــة الإنـــسان بالثقافة الكلاسيكية أو العلمية، والمقصود بالثقافة الكلاسيكية الثقافة الإغريقية اللاتينية على نحو خاص، وللمصطلح دلالات متعددة منها الحركة الإنتليكتوالية التي بدأت مع النهضة الأوروبية. (المترجم)

ومع ذلك فهناك ترابطات أخرى. فقد قام أكثر من ٣٦٠٠٠ صبي و ١٧٠٠٠ بنت بعد أن نجحوا في شهادة إتمام الدراسة بمتابعة تعليم أساسي عال. والدورات التكميلية والمدارس الأساسية العالية التي أسست في السنوات ١٨٨٠، تسعى إلى إكمال وتعميق التعليم الابتدائي، أي أنها بعبارة كاملة صريحة، تسعى إلى إتاحة تنشئة عامة غير كلاسيكية. وتفسر الأهدافُ تشكيلةَ المواد الدراسية العامة والتقنية التي تدرس فيها، وهذه الأهدافُ هي الحصول على الشهادة الابتدائية[1]، والإعداد لمسابقات تعيين الموظفين وفي أحسن الأحوال الالتحاق بمعاهد إعداد المعلمين.

وتعتبر الدورات التكميلية التقنية بعدد من التلاميذ يقل عن العشرة آلاف القريب الفقير للمنظومة المدرسية. ومع ذلك فالبنات اللاتي يختلفن إلى دورات تعليم الخيّاطات أو مدارس "ليمونييه" **Lemonnier** يُقمن الدليل على وجود إرادة لديهن لتحصيل تنشئة مهنية وعلى أن التأخر في التعليم الثانوي النسائي كبير. هذا التعليم الثانوي النسائي كان موضوع تنافس حاد بين الدولة وبين المجامع الرهبانية ولكنه كان على غير أساس بالقياس إلى التعليم الثانوي للبنين. وبناءً على دورات "دوروي" **Duruy** التي أنشئت في عام ١٨٦٧ في ليسيهات البنات اتخذت في قانون "كاميل سي" **Camille Sée** عام ١٨٨٠ وضعًا مؤسسيًا شغل المنزّعون بوضع البنات بين« ذراعي الجامعــة» وتنشئة« رفيقات جمـــهوريات» ("چـــول فيري" **Jules Ferry**) لنظرائهن الذكور مشددين على دروس الأخلاق. ولكنهم حاذروا على أية حال من جعلهن يدرسن اللاتينية والفلسفة ولم يعدوا لهن إلا مدخلاً بسيطًا إلى المواد العلمية. ولابد من الانتظار إلى عام ١٩٢٤ ليطابق التعليم الثانوي للإناث النموذج الخاص بالذكور.

---

(1)Brevet élémentaire

أما الجامعة، فإذا كانت قد منحت تدريجيًا بنيات متينة ابتداءً من عام ١٨٨٠، فإنها لم تكن تستقبل إلا القليل من الطلاب وكانت ألوان مقاومة التقدم فيها قوية. رفع القانون الصادر في ١٠ يوليو ١٨٩٦ الكليات **facultés** الموجودة إلى رتبة الجامعات **universités**. فكانت هناك خمس عشرة جامعة موزعة في أنحاء فرنسا، ولكن باريس تهيمن عن سعة على إقليم وتبدو باستثناء بعض المدن الكبيرة مثل ليون ولِيل أو بوردو كضحية لمركزية مفرطة في نقل المعارف الجامعيـــة. ومع ذلك فقد تحققت ضروب من التقدم لا يمكن إنكارها. فقد جرى تنظيم الدراسات: فقد أنشأ "لافيس" **Lavisse** في عام ١٨٨٦- بعد الليسانس - دبلوم دراسات عال يسبق امتحان الأستاذية[١] "الأجريجاسون" **agrégation**. وارتفع عدد الطلاب من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩١٤ من ١٦٠٠٠ إلى ٤٢٠٠٠ طالب؛ وينصب هذا الارتفاع في عدد الطلاب بصفة خاصة على الآداب والعلوم، أما الإقبال على دراسات الحقوق والطب التي جمعت وحدها نحو ٢٥٠٠٠ طالب، فلم يكن موضع إعادة نظر. وزاد عدد الأساتذة فكانوا ١٠٤٨ في عام ١٩٠٩ يحصلون على رواتب أفضل، ويقدمون علمهم إلى طلاب تجذبهم دروس لم تعد مفتوحة للعامة.

ولكن أحمالاً ثقالاً ظلت قائمة، أماط اللثام عنها وندد بها منددون أشداء. فروح "السوربون الجديد" **La Nouvelle Sorbonne** الذي تم بناؤه في عام ١٩٠١ كانت مليئة بعقلانية القرن التاسع عشر ووضعيته وأصبحت على نحو متزايد موضع جدل. وأصبحت المستجدات تندرج أكثر فأكثر على هوامش جامعة اعتبرت مفرطة في المحافظة. واستهدفت "الكلية الحرة للعلوم الاجتماعية"[٢] في عام ١٨٩٥ و"المدرسة الحرة للدراسات العليا الاجتماعية"[٣] سد أوجه النقص في تعليم التاريخ الاقتصادي

---

(١) ترجمة تقريبية، فلكل جامعة نظامها، بل إن نظامها يتغير وتتغير تبعًا لذلك مدلولات الشهادات والدبلومات والوظائف.(المترجم)

(2) Le Collège libre des sciences sociales
(3) L'École libre des hautes Études sociales

والاقتصاد وتاريخ الفن وقامت بتنظيم تعليم الأخلاق؛ وبرزت "المدرسة الحرة للعلوم السياسية"(١) التي أنشأها في عام ١٨٧١ "إميل بوتمي" **Émile Boutmy** في بداية الأمر على اعتبار أنها ليبرالية، ولكنها سعت أيضًا إلى تأسيس دراسة السياسة من حيث هي علم يكون تركيبًا حقيقيًا في ملتقى علوم أخرى.

وثمة مدارس كبرى أخرى مهابة الجانب نافست السراي الجامعي، هي عجائب فرنسية سبق إنشاء الكثير منها إشراقة "العصر الجميل"، وكانت ترفع عاليًا شعلة التبحر والاستقصاء.نذكر: "الكوليج دي فرانس" ["كلية فرنسا" **Collège de France**] و"مدرسة المعلمين العليا" **L'École normale supérieure** و"اللغات الشرقية" و"البوليتقنية" – الهندسة – و"مدرسة الكيمياء الصناعية في ليون" أو"المدرسة العليا للطيران" التي تأسست في عام ١٩٠٨، تشهد كلها على ما بها من نشاط ديناميكي تفتقر إليه الكليات الفقيرة في الإمكانات التي كثيرًا ما تكون متخصصة تخصصًا مفرطًا، والتي تنغلق بإرادتها في شكلانية فكرية هائلة هي استمتاع فكري شجبه "شارل بيجي" **Charles Péguy**؛ هذه الكليات تنطبع «بطابع إنتليكتوالي»(٢) يؤرقه جدًا.

إنتليكتواليون وقادة فكر بعد قضية دريفوس

مولد الإنتليكتواليين

وعمليات إعادة تكوين فترة ما قبل الحرب مباشرة

يعتبر "العصر الجميل" بحق العصر الذي شهد مولد «الإنتليكتواليين **intellectuels**»: وهم رجال أدب ورجال علم وفنانون قاموا باسم الحقيقة والعدل

---

(1) L'École libre des sciences politiques

(٢) واضح في هذا النص من هم "الإنتليكتواليون" تحديدًا، وهم ليسوا "المثقفين" لأن المثقف يمكن أن يكون مثقفًا دون أن يكون بالضرورة إنتليكتواليًا، وهم ليسوا مجرد مفكرين عقلانيين ملتزمين، فمنهم من كانوا فنانين أو أرباب علوم، وليس كل الفنانين ولا كل العلماء بالضرورة إنتليكتواليين.(المترجم)

بالدفاع عن الكابتن "دريفوس" **Dreyfus** وبرسم الطريق نحو التزامات أخرى في حياة المدينة. هؤلاء المتصدون لقضاء ظالم ينصبون أنفسهم ضامنين للحقوق العامة ويواجهون في قلب عالم الفقهاء **clercs** ذاته أناسًا نددوا بهم، أناسًا يحترمون قبل كل شيء آخر النظام القائم، فشجبوا اتخاذ موقف خارج المجال المعهود لأبحاثهم. هذا الحدث يشهد على مولد ثنائية قطبية في الحقل الإنتليكتوالي. إلا أن التهديدات التي ناءت بثقلها على السنوات الأولى من القرن [التاسع عشر] ستغري بضروب من إعادة التصنيف. ولن تعود التباينات هناك حيث يتوقعها الإنسان.

• مولد الإنتليكتوالي

إذا كان للكاتب المتبحر المتفقه **clerc** دورٌ يتمثل في خلق المعارف ونقلها، فإن قضية "دريفوس" **Dreyfus** هي التي أدت إلى إعطائه وظيفة أخرى أكثر رمزية هي: استخدام رأسماله الفكري في أن يصبح ضمير أمة مضطربة.

وعلى الرغم من أن نصوصًا أخرى سبقت هذا النص [الذي أحدث ما أحدث من أصداء] ألا وهو الخطاب الذي وجهه "إميل زولا" **Émile Zola** إلى رئيس الجمهورية في ١٣ يناير ١٨٩٨ منشورًا في صحيفة *"لورور"* **L'Aurore**، المشهور بعبارة «أنا أتهم» «**J'accuse** » الذي يشكك فيه في إدانة الكابتن "دريفوس"، والذي أثار في اليوم بعد التالي «احتجاج الإنتليكتواليين» – وصاحب التعبير هو "بارّس" **Barrès** – فإنه كان الاحتجاج الأول من سلسلة التماسات تطالب بإعادة نظر القضية. شارك فيها أعضاء أجلاء في المعهد وكذلك مؤسس مجلة *"لاريفو إيستوريك"* **La Revue historique** [=المجلة التاريخية] ومديرها "جابريل مونو" **Gabriel Monod**، وأساتذة مرموقون من السوربون منهم شارل سينيوبوس **Charles Seignobos** وفردينان برونو **Ferdinand Brunot** وطائفة من شباب "مدرسة المعلمين العليا" هم "شارل بيجي" **Charles Péguy** و"بلوم" **Blum** و"أندلر" **Andler**؛ وكذلك علماء مثل

"إميل دوكلو" **Émile Duclaux** رئيس "معهد باستير" وفنانون من أمثال "كلود مونيه" **Claude Monet** و"إميل جاليه" **Émile Gallé**، وأدباء منهم "أناتول فرانس" **Anatole France** و"جول رينار" **Jules Renard** أو "مارسيل بروست" **Marcel Proust**. فالأمر إذن أكثر من تجمع نوايا طيبة حول قيم تأسيسية للجمهورية، إنه تعبير عن تجمع فكري أصيل.

كيف يمكن، فيما وراء هذه التنوع، أن يصاغ تقرير عن الالتزام الدريفوسي؟ "شارل بيجي" **Charles Péguy** يدعونا إلى التفكير في قضية «تصوف جمهوري». التزام تأسيسي لليسار الفرنسي هذه هي إجابة تأريخ كامل يعيد تأليف مسألة "دريفوس" ناسيًا في شيء من التسرع أن بعض الاشتراكيين، وبخاصة "جول جيسد" **Jules Guesd**، كانوا متحفظين جدًا حيال الدخول في معركة غريبة على الصراع الطبقي.

كذلك تأسس الاقتناع الدريفوسي أيضًا في قلب شبكات ضيقة من العلاقات. حول مكتبة "بيلليه" **Bellais**، «دكان بيجي» **Péguy** تحلق "جورج سوريل" **Georges Sorel** صاحب الصوت المسموع جدًا، والأخوان "تارو" **Tharaud** فيما بعد سكرتيرا "بارِّس" **Barrès**، أو أول المدافعين المتحمسين عن الكابتن دريفوس، "برنار لازار" **Bernard Lazare**. وهناك مثل حلقة هذه المكتبة حلقة "مدرسة المعلمين العليا" **ENS** يحركها أمين المكتبة "لوسيان هِر" **Lucien Herr**، وجامعات الأقاليم، و"المدرسة العملية للدراسات العليا"، و"مدرسة الوثائق"، وبعض الصالونات في البيوتات الراقية مثل صالون الماركيزة "أركوناتي - فيسكونتي" **Arconati-Visconti** أو مدام "مينار- دوريان" **Ménard-Dorian** كانت بمثابة أماكن لنشاط إجتماعي نشأ فيها الدفاع عن دريفوس. ومن المجلات ما تقدمت إلى صف النضال الأول مثل مجلة "لابيتيت ريبوبليك" **La Petite République** أو "لاريفو بلانش" **La Revue blanche**.

وهناك جدول قراءة مختلف عن جدول الحلقات والشبكات يفضله مؤرخون مثل "چان - فرانسوا سيرينللي" **Jean-François Sirinelli** يتيح تجديد خلاصة الصورة الدريفوسية. في فَرَنْسةٍ تكسبُ فيها النخب الاقتصادية أرضًا، يمكن أن يكون الالتزام في حياة المدينة بالنسبة لهؤلاء الرجال الباحثين دوامًا عن الشرعية والذين هم الفقهاء **clercs** وسيلة لاستغلال رأسمالهم الفكري على نحو مختلف. ولهذا فإن أولئك الذين اختاروا الالتزام الدريفوسي جرى التقاطهم غالبًا من بين الأدباء والفنانين الذين يجدون صعوبة في أن يُعترَف بهم. هذا هو – على حافة التاريخ وعلم الاجتماع – التحليل الذي يقترحه "كريستوف شارل" **Christophe Charle**. ولكن هناك مع ذلك أشخاص معينون يمثلون استثناء بالنسبة للوحة ذات الخطوط الحادة القاطعة، هناك: "سوللي برودوم" **Sully Prud'homme** و"أناتول فرانس"**Anatole France** كاتبان ثريان ومعترف بهما يتخذان موقفًا بالفعل والقول لصالح دريفوس، في حين يتخذ الموقف المضاد على سبيل المثال "پول ڤاليري" **Paul Valéry** أو "بيير لويس" **Pierre Louÿs** وهما من أهل الثقة في ذلك العصر.

وأيًا كانت أسباب الالتزام فإنه رأى الإقرار به وتكريسه في إنشاء "عصبة حقوق الإنسان" في عام ١٨٩٨. وسارع "ڤيكتور باش" **Victor Basch** وعالما الاجتماع "إميل دوركهايم" **Émile Durkheim** و"سيليستان بوجليه" **Célestin Bouglé** – وهم الشخصيات القيادية بنقل النضال من أجل العدل إلى آفاق أخرى. ويعتبر الموقف الذي اتخذوه ضد الإنجليز في حرب "البوير" في عام ١٩٠٢ كاشفًا عن مثلٍ أعلى مختومٍ بخاتم العالمية.

وتندرج الجامعات الشعبية في نفس الخط. أنشئت هذه الجامعات الشعبية على النموذج الذي اقترحه "چورچ ديهيرم" **Georges Deherme** في عام ١٨٩٨ بغيةَ تقريب العالم الفكري من العالم العمالي ومن التصدي للأزمة الأخلاقية الناجمة عن المسألة الدريفوسية، لـــ «طرد أشباح الليل» كما كان "أناتول فرانس" يقول،

فكانت تقيم العديد من المؤتمرات والكونشرتات والعروض المسرحية أو الرحلات إلى الريف، ولكنها عانت من صعوبات في الإدارة وفي الإقبال وتلاشت ابتداء من عام ١٩٠٣.

لم يكن الجميع – وما أبعدنا عن ذلك – يشاركون في الحماس الدريفوسي. وإذا كان البعض يلعبون بورقة الانتهازية، "لاڤيس" مثلاً، فإن آخرين على شاكلة "شارل مورّا" **Charles Maurras** يدينون هذا «الجيل التعيس من إنتليكتواليِّي قضية دريفوس، توابع الرومانتيكية والثورة» (١٩١٢). هؤلاء المتأدبون الذين توحدوا من قبل تحت الراية البولانچية[١] وجدوا في مسألة دريفوس اسمنتًا [لاصقًا يقوي بناءهم] فراحوا ينظمون أنفسهم بسرعة. وكانت تجمعاتهم تسمى "عصبة الوطن الفرنسي" أنشئت في عام ١٨٩٨ ورأسها "چول ليمتر" **Jules Lemaitre** أو "عصبة العمل الفرنسي" جماعة فكر وعمل تستلهم "شارل مورّا"[٢] أنشئت في عام ١٨٩٨. *"لا ليبر پارول"* **La Libre Parole** [حرفيًا = الكلمة الحرة] جريدة "درومون" و"لانترانزيچان" **L'Intransigeant** [حرفيًا = المتشدد الذي لا يلين] جريدة "روشفور" وهو مُعارض قديم للإمبراطورية ممن ساندوا "لا كومون دي پاري" **La Commune de Paris**[٣] أو الجـريدة الكـاثوليكية جـدًا *"لا كـروا"*

---

(١) انظر الملحوظة الهامشية رقم ٢٧. (المترجم)

(٢) المقصود شارل مورّا **Charles Maurras** ١٨٦٨–١٩٥٢. أديب وسياسي ومؤرخ. الحديث عن حياته وأعماله يطول، يهمنا هنا أنه – بعد أن تعاظم الاهتمام بمسألة دريفوس – كتب بحثًا عن الملكية ١٩٠٠ استهل به حركة العمل الفرنسية التي أنشأها وكان قلبها النابض والتي استمرت حتى عام ١٩٤٤ على أساس مفاهيم ما أسماه القومية الشاملة، والمسالمة إلى حد التفاهم مع المتواطئين مع النازية والفاشيستية، وحكم عليه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وأدين ثم عفي عنه قبيل وفاته. (المترجم)

(٣) "لا كومون دي پاري" **La Commune de Paris** هي حكومة ثورية تشكلت في باريس وبعض المدن الأخرى بعد أن هزم الجيش الفرنسي في ١٨ أغسطس ١٨٧٠ أمام الجيش الألماني الذي احتل ستراسبورج ونانسي. وبعد أيام قليلة سقطت الإمبراطورية الثانية، وأعلنت الجمهورية الثالثة، وتشكلت حكومة دفاع قومي لم تستطع رد الألمان ووقعت هدنة رفضها كثير من الثوار الفرنسيين الذين لم يعترفوا بالحكومة القائمة، وكونوا حكومة ثورية هي "لا كومون دي پاري" **La Commune de Paris** لم تصمد طويلاً أمام القمع. (المترجم)

La Croix [حرفيًا = الصليب] كانت هي منابرهم المفضلة. وكانت لهم – مثلهم مثل الدريفوسيين – صالوناتهم: صالون الكونتيسة "دي لوان"comtesse de Loynes مثلاً الذي كان يستقبل "چول ليمتر". واتخذت القومية بدفاعها عن الجماعة القومية وعن النظام القائم مكانًا إلى اليمين على الرقعة السياسية عند فجر القرن العشرين.

كان للدريفوسيون والواقفون ضد دريفوس إذن شبكات متمايزة أوضح التمايز تحدها حدود تبدو في ظاهرها كأنها لا يمكن تجاوزها.

• قطبان لقضية دريفوس المزعجة

ومع ذلك خبا الحماس الدريفوسي بسرعة. منذ السنوات الأولى للقرن العشرين تعددت اعتناقات القومية التي أشاد بها أولئك الذين وقفوا من دريفوس موقفًا مضادًا وتَبَعثر اليوم أصدقاءُ الأمس. والسعي إلى تسجيل فترة التحرك التظاهري الذي ولّى زمانه هو أيضًا سعيٌ إلى إظهار الإسمنت الضعيف الذي ثُبِّت به التزام لم يقاوم نحر الزمن واندحار أماكن التلاقي الاجتماعي. لم يعد الواجبُ يُلزم بالاحتجاج بل بالعمل في اللحظة التي أصبحت فيها القوةُ الألمانية تهدد [فرنسا]. هذه اللحظة هي حقبة ما بعد الدريفوسية التي ستتوالى فيها صراعات من نوع آخر تتخذ مكانها بعد صراع الكلمة من أجل العدل.

هذه الفترة هي فترة تزايد الأخطار المحدقة. تنافس ألماني فرنسي وأزمات بلقانية تمثل أيضًا طلقات إنذار موجهة إلى القوميين الذين يبدو عليهم في ذلك الوقت أنهم يتخذون موقف هيمنة.

وهذا هو ما يسعى إلى تعظيمه استقصاء "أجاتون" المنشور في عام ١٩١٢ تحت عنوان *"شباب اليوم"*. من ورائه يستتر كاتبان قوميان هما "هنري ماسيس" Henri Massis وألفريد دي تارد" Alfred de Tarde. مضمون الإجابات يهيمن

عليه الدفاع عن الوطن والدين والشغف بالجهد والعمل. هل يمكن بالقدر نفسه أن نتكلم عن «جيل أجاتون» توحده روح متمردة واحدة؟ هناك حقًا جيلٌ يُظهر صراحة نقمته على الجمهورية في أعقاب "شارل مورّا" **Charles Maurras** المدافع عن «ملَكية وراثية تقليدية مناهضة للبرلمان ومفكّكة للمركزية» أو على نحو أشد تحديدًا يفضل جمهورية «مسلحة، مجيدة، منظمة» ("بارّس" **Barrès** ١٩٠٤). والفصل الذي يدور حول "تالاماس" **Thalamas** الأستاذ في ليسيه كوندورسيه" الذي صرخ فيه طلاب [بروجون صحيفة] "الأكسيون فرانسيز" **L'Action Française** [=العمل الفرنسي] وفرقة "كاميلو دي روا"(١) لأنه تحدث عن «تخاريف چان دارك» وشكك بهذا في الطبيعة الإلهية للرسالة، يبين بوضوح أثر الأفكار القومية في "الكارتييه لاتان" **Quartier latin** [=الحي اللاتيني في باريس حيث "السوربون"].

سمتان تهيمنان فوق هذا على اتجاهات الخطاب في هذا العصر: الأولى معاداة جرمانية عنيفة تعاظمت ابتداء من عام ١٩٠٥، والثانية معاداة الإنتليكتوالية **anti-intellectualisme** التي تشجب هؤلاء المتفاصحين والعقلانيين ودعاة العالمية الذين تعيب عليهم أنهم ينسون التشبث بالوسط، هذا التأصيل الجذري الغالي على "بارّس" **Barrès**.

ومع ذلك فمن الممكن إضافة بضعة رتوش إلى هذه اللوحة العامة. إذا كانت معاداة الجرمانية التي دعا إليها "پيجي" **Péguy** تقترب من تلك التي يدعو إليها القوميون، فإن تحليله الشاجب للحط من الصوفية الجمهورية في السياسة، وحنقه الوجداني الجياش حيال الجامعة، وإدانته الفقهاء الذين لم يحترموا مهمتهم الربانية، تحليل غير معهود. وعلى النحو نفسه فإن معاداة الإنتليكتوالية **anti-intellectualisme** العنيفة التي نزع إليها القادمون من الصفوف الاشتراكية

---

(١) **Les Camelots du roi** جماعات نضالية تشكلت في عام ١٩٠٨ تطالب بعودة الملكية وتنتمي إلى فكر "شارل مورّا" وكانت تروج صحيفة "لاكسيون فرانسيز" **L'Action Française**. (المترجم)

لا يمكن أن تكون بينها وبين تلك التي نزع إليها القوميون اليمينيون قرابة. فبينما ازدهرت في الفترة السابقة على عام ١٩٠٥ في هذا المعسكر مجلات ولقاءات وأماكن تعليمية مزجت المثقفين والعمال، شهدت السنوات العشرية من القرن العشرين انقلاب هذا التيار إلى ضده. وذهب البعض من قبيل "هوبير لاجارديل" **Hubert Lagardelle** الذي أسس في عام ١٨٩٩ مجلة "لو موفمان سوسياليست" **Le Mouvement socialiste** [حرفيًا= الحركة الاشتراكية] إلى أن الكتّاب الفقهاء تورطوا تورطًا مفرطًا في الجري نحو السلطة؛ ففقدوا الوعي الطبقي ولهذا لم يظهروا تجاه العامل سوى الاحتقار. وآخرون من قبيل "إدوار ببرث" **Édouard Berth** في كتابه "مثالب الإنتليكتوالية" الذي ظهر في عام ١٩١٤، يصفون نظامًا فكريًا مغلقًا بلا حياة بعيدًا كل البعد عن العمل الثوري.

أما الصراع المسالم، وإن كان حضوره ضعيفًا، فإنه يطفو على السطح هنا أو هناك في صفوف الإنتليكتواليين. البعض يؤسسون في عام ١٩٠٥ على هوامش الاشتراكية مدرسةً للسلام، معملاً حقيقيًا لدراسات تنزع نزعة أممية. وأساتذة من "الكوليج دي فرانس" ["كلية فرنسا" **Collège de France**] و"السوربون" و"مدرسة المعلمين العليا" كانوا بين المطالبين بعدم تمديد الخدمة العسكرية. ولكن هذه المبادرات ستفشل قبل أن تبدأ المعارك الأولى في عام ١٩١٤. وهذا هو ما أحس به مسبقًا عدد من المدافعين المتحمسين عن الكابتن دريفوس من أمثال "برنار لازار" **Bernard Lazare** أو "لوسيان هِر" **Lucien Herr** اللذين سيلوذان بالصمت على أعتاب الحرب.

لابد من أن نستنتج أن«جيل أجاتون**Agathon** » ليس ممثلاً بالكامل لعالَم "العصر الجميل" الإنتليكتوالي حتى وإن احتل مركز الصدارة. وعلى العكس فإن اللوحة الثلاثية – التي تضم ذروة القومية وموت إنتليكتواليِّي قضية دريفوس وتبعثُر

الإنتليكتواليين الاشتراكيين – هي التي تبيّن على أفضل وجه مسيرة عالم الكُتّاب الفقهاء الصغير – بين ١٠٠٠٠ و ٣٠٠٠٠ شخص بحسب المؤرخين – قبل ١٩١٤.

أساتذة جدد.. علوم جديدة.. أسئلة جديدة

التقلبات التي حاقت بتوزيع الإنتليكتواليين في الحقل السياسي كان لها نظائرها في مجال الأفكار.

فهؤلاء مؤلفون ومفكرون يستخفون بالبديهيات العقلانية ويرفضون «اليقين العلمي» والثوابت الوضعية ويطعنون في الرؤية المتفائلة التي يرى بها "أوجست كونت" **Auguste Comte** المجتمعات في تقدم مستمر بفضل العلوم خاصةً. ولكن "رينان" **Renan** و"تين" **Taine** ظلا الأستاذين المرجعيين الوضعيين لجيل يتوق إلى التقدم ولكنه يكن لهما التبجيل. ويسجلون لرينان **Renan** التزامه بالجمهورية وعداءه للكنيسة القائمة، ومنهجه المؤسس على التحليل النقدي للنصوص يتيح مكاناً لا يستهان به لإعادة البناء الفكري بعد هزيمة ١٨٧٠. ويذكرون لـــ "تين" إيمانه بتقدم العلم وكذلك دسه عوامل شارحة أخرى مثل الغريزة واللامعقول. أزمة الفكر العلمي وتجديد الفكر العلمي يبدو أنهما خصوصية تستأثر بها في "العصر الجميل" فرنسا التي تقيم في هذا المجال علاقات متناقضة مع الخارج.

- **أساتذة مفكرون جدد..تجديد المعارف**

النزعة العلمية والنزعة الوضعية لا تزالان تنبضان بالحياة ولا تزالان حاضرتين في مؤسسات المعرفة الكبيرة "الكوليج دي فرانس" ["كلية فرنسا" **Collège de France**]، المعهد **Institut**، "السوربون" **Sorbonne**.

ذلك هو العصر الجامعي لعلم التاريخ المنهجي وعلم الجغرافيا المنهجي القائمين على أساس تراكم المعطيات الدقيقة والتجريب. ومجلة "جابريل مونو" Gabriel Monod *"ريڤو إيستوريك"* Revue historique الرصينة تنشر في العالم العلمي هذه المناهج التي تريد لنفسها أن تكون «موضوعية»؛ وكتاب *"تاريخ فرنسا من الأصول إلى الثورة"* الذي نشر تحت إشراف "لاڤيس" Lavisse من عام ١٩٠٣ إلى عام ١٩١١ "هو قرين ذلك مبسطًا للعامة. والعالم الجغرافي "پول ڤيدال دي لا بلاش" Paul Vidal de la Blache هو الذي وقع بإمضائه على المقدمة وعنوانها *"لوحة للجغرافيا في فرنسا"*، وفيها شدد على أهمية الأعمال التي تجري على الأرض معتمدة على الملاحظة الدقيقة للبقاع، وعلى ضرورة أخذ العناصر الإحصائية في الاعتبار. وهو مصدر رسائل بحثية عديدة تعتبر كتبًا قائمة بذاتها يتناول كل منها بقعة من البقاع المحلية من قبيل بحث "ديمانچون" Demangeon على البيكاردي" أو بحث "فيليس" Felice على نورماندي السفلى" – وهو مؤسس مدرسة حقيقية.

وهذا "هنري بِرّ" Henri Berr الذي يجسد إرادة تجديد معينة يؤسس في عام ١٩٠٠ مجلة *"ريڤو دي سنتيز إيستوريك"* Revue de synthèse historique [حرفيًا = مجلة التوليف التاريخي] يسعى إلى تنشيط التعاون بين العلم التاريخي وبين أفرع المعرفة الأخرى. ولكن الساعة كانت آنذاك ساعة الفصل بين المجالات المختلفة إذا نحن حكمنا على أساس تصفيات الحسابات بين عالم الاجتماع "سيمياند" Simiand وعضو المعهد الجليل "شارل سينيوبوس" Charles Seignobos. "شارل سينيوبوس" يعيب على المؤرخ أنه أعمته المسلسلة الكرونولوجية والاستراتيجيات الفردية وأنه يمنع نفسه نتيجة لذلك من صياغة قوانين عامة بشأن تطور المجتمعات.

في قلب وعلى هوامش فلسفة جامعية بقيت على نطاق واسع تحت تأثير الكانطية kantisme والوضعية positivisme بدأت أصوات أكثر نشازًا تتناهى إلى

السمع. وتتابعت الهجمات التي بدأها "نيتشه" في ألمانيا على الفلسفة الرسمية: وبينما ظل "شارل رينوڤييه" **Charles Renouvier** قائمًا على النقد الكانطي أصبح كذلك مبشرًا بنزعة نقدية جديدة فرنسية جديدة تعترف للفرد بمزيد من الحرية، و"إميل بوترو" **Émile Boutroux** يشكك في فكرة تطور حتمي للمجتمعات. ولكن "هنري برجسون"**Henri Bergson** – الذي كان يشغل بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٤ كرسي الدراسات الإغريقية ثم كرسي الفلسفة في "الكوليج دي فرانس" ["كلية فرنسا" **Collège de France**] – هو الذي قطع على نحو أكثر راديكالية العلاقة بمن يكبرونه سنًا. وكان يمارس على عصره أستاذية أخلاقية حقيقية. كان الناس، حتى سيدات المجتمعات الراقية، يأتون للاستماع إلى محاضرات هذا الأستاذ الذي كان أبعد ما يكون عن التغني باللامعقولية، بل كان القائم بإصلاح الميتافزيقا وتجديد التفكير في المعرفة مميّزًا الحدس عما سواه. وهو يبين في مؤلفاته – ومنها مثلاً *"التطور الخلاق"* **L'Évolution créatrice** (١٩٠٧) – أن الهمة الحيوية، هذه الطاقة الكامنة في الحياة وفي الوعي البشري يمكن أن تهزم كل الحتميات. وحيث كان آخرون يستشهدون بالعوامل الطبيعية والوراثة كان "هنري برجسون" **Henri Bergson** يتصور عند منابع تطورٍ ممكنٍ بالضرورة هذه الحريةَ المتأصلةَ في الإنسان والتي لا تستبعد تدخلَ قوةٍ خلاقة.

وحاول البعض، وهم ينخرطون في طريق العقلانية المستقيم، أن يُدخلوا علومًا جديدة في الجامعة، ولكن رد فعل الجامعة اتسم بالتناقض. وكان موقف *"مجلة الميتافيزيقا والأخلاق"* التي تهيمن على الفلسفة الجامعية طريفًا من هذه الناحية. هذه المجلة – التي أنشأها "أجزاڤييه ليون" **Xavier Léon** في عام ١٨٩٣ والتي يهيمن عليها رجال مثل "ليون برونشڤيك" **Léon Brunschvicg** الذي أصبح في عام ١٩٠٩ أستاذ فلسفة في السوربون – كانت حريصة على عدم تفتيت المعرفة الفلسفية. وعلى الرغم من ذلك، فقد اعتزت بفكرة مفادها أن تعيد لهذا العلم

كل ما له من وزن، فأتاحت لعلم الاجتماع الدوركهايمي فرصته. ولهذا كان بعض معاونيه هم الذين ألحوا على مؤلف كتاب" *قواعد منهج علم الاجتماع*" (١٨٩٥) ["إميل دوركهايم" **Émile Durkheim**] أن يؤسس مجلة [لعلم الاجتماع] هي "*لانيه سوسيولوچيك*" [حرفيًا= حولية علم الاجتماع] **L'Année sociologique** وهو ما فعله في عام ١٨٩٦. ولم يكن مستبعدًا أن يلقى مشروعه - الذي يهدف إلى منح الفلسفة ميلادًا جديدًا - آذانًا صاغية. أما ما شكل في المقابل مشكلة للجامعة وللعديد من أعضاء "*مجلة الميتافيزيقا والأخلاق*" فهو التناقض بين هذه النية وبين إرادة الاستقلال الذاتي للعلم السوسيولوچي؛ تمامًا مثل نظرية معرفته التي تؤكد تقدمية الواقع الاجتماعي على المصير الفردي. والمسار الوظيفي لعالِم الاجتماع ["إميل دوركهايم" **Émile Durkheim**] يشهد على هذه الصعوبة: ظل عالم الاجتماع ردحًا من الزمن ينتمي إلى الجامعة الإقليمية[١] حتى صعد في عام ١٩٠٢ إلى باريس التي لم يُعترف فيها بتدريسه علم الاجتماع إلا في عام ١٩١٣. ومع ذلك فقد تمكن خارج هذه الدائرة ("الكوليچ دي فرانس" [="كلية فرنسا"] **Collège de France** رفضته) عن طريق كتبه ومقالاته بشكل أفضل من تأكيد هيمنة تخصصه العلمي؛ ساعده في ذلك "سيليستان بوجليه" **Célestin Bouglé** في علم الاجتماع العام، و"مارسيل ماوس" في علم الاجتماع الديني و"فرانسوا سيمياند" و"هوبير بورچان" في علم الاجتماع الاقتصادي و"موريس هالبڤاكس" في المورفولوجيا الاجتماعية.

أفاد علم الاجتماع من الاتصالات الدُّولية وعلى نحو خاص بفضل مجلة [العالِم] "ڤورمس" **Worms**[٢] "*المجلة الدُّولية لعلم الاجتماع*"؛ ولم تكن تلك حال

---

(١) كان إميل دوركهايم يدرس التربية والعلوم الاجتماعية في بوردو قبل أن يأتي إلى باريس في عام ١٩٠٢. (المترجم)

(٢) رينيه ڤورمس **René Worms** ١٨٦٩-١٩٢٦ مؤسس المعهد الدولي لعلم الاجتماع، ومؤلف كتب مهمة منها "فلسفة العلوم الاجتماعية". (المترجم)

التحليل النفسي الذي شق طريقًا في فرنسا بصعوبة. وإذا كان علم النفس – بوساطة "تيوديل ريبو" **Théodule Ribot** مدير *"المجلة الفلسفية"* – قد تقدم برسم حدوده الفاصلة عن الفلسفة، إلا أن هذه المجلة رفضت أن تُدخل في حسابها هذا العلم القادم من ألمانيا والنمسا. وقد وُصم التحليل [النفسي] بأنه عمل من أعمال محاكم التفتيش. ويفضلون عليه علم النفسي الإكلينيكي الذي يتولاه عالم اسمه "بيير چانيه" **Pierre Janet** هو طبيب نفسي على درب "شاركو" **Charcot**، مؤلف العديد من الدراسات على الهيستريا. ولم يتم إدخال آراء "فرويد" **Freud** في فرنسا إلا من خلال كتابات نقدية لعالم نفساني آخر هو "الفريد بينيه" **Alfred Binet**، مؤسس مجلة *"حولية علم النفس"* **L'Année psychologique** في عام ١٨٩٥ ورائد نسبة الذكاء. وسيكون من الضروري الاستعانة بالصبر حتى يرى الناس التحليل النفسي معترفًا به في فرنسا.

كذلك تجددت العلوم المضبوطة هي أيضًا تَجَدُّدًا واضحًا. فهذه هي الاكتشافات العلمية تفيد من تأثيرات العلماء الأجانب التي تنتقل عن طريق المؤتمرات والمجلات المتخصصة وتنشرها مبسطة *المجلة العلمية* التي تحمل اسم *"ريڤو روز"* **Revue rose** أي المجلة الوردية. منذ عام ١٩٠٠ تطرح نظرية "ماكس بلانك" عن عدم استمرار حركات الطاقة وتقترح كمات لحساب الطاقة الإشعاعية ويعارض "ماكس پلانك" **Max Planck** بذلك نظريات الميكانيكا الكلاسيكية ونظريات "فرينل" **Fresnel** و"ماكسويل" **Maxwell** في التموج. ونظرية النسبية المحدودة التي أعلنها "أينشتاين" **Einstein** في عام ١٩٠٥ والتي تبين السمات التموجية والجسيمية للإشعاع تبعتها في عام ١٩١٦ نظرية النسبية العامة. والنظريتان تكملان اكتشافات فرنسية متقدمة هي اكتشافات "بيكيريل" **Becquerel** الذي اكتشف النشاط الإشعاعي في عام ١٨٩٦ والزوجين "پيير" **Pierre** و"ماري" **Marie** "كوري" **Curie** أصل إنتاج الراديوم في عام ١٩١٠. وقام بدراسة الذرات

والإلكترونات علماء طبيعة فرنسيون مثل "پول لانچڤان **Paul Langevin**" أو أجانب (چون چوزيف طومسون **J.- J. Thomson**، رذرفورد **Rutherford**، بور **Bohr**).

والعلوم تتواصل أيضًا فيما بينها: علم الطبيعة مدين لعالم الرياضيات "هنري پوانكاريه" **Henri Poincaré** الذي تعددت كتبه عن المنهج العلمي وشدد على دور الحدس (*قيمة العلم*" ١٩١٣)؛ عالم الطبيعة "دارسونڤال" **d'Arsonval** صاحب اكتشاف هو الأصل في المبضع الكهربي وهو الذي أتاح لعلم الأحياء أن ينتفع من ألوان التقدم التي تحققت في علم الطبيعة. وليس من شك في أن الأطباء يبدو عليهم الأخذ بشيء من التحفظ حيال مبادرات علماء الأحياء في البكتريولوچيا والوراثة، وكانت الكيمياء هدف تنافس مخيف بين الفرنسيين والألمان، ولكن روح التعاون هي التي تسود على الرغم من كل شيء.

وكثيرًا ما حلا لهؤلاء وأولئك أن ينددوا بأزمة العقل. وأحرى بنا أن نخلص إلى أن اليقينيات القديمة ارتجت وأن مفاهيم الزمان والمكان قد اختلت وأن استقصاء الطبيعة البشرية انفتح على دروب تحليل مختلفة. هل يمكن تتبع صعود اللاعقلانية على نحو أوضح في المجال الديني؟

• حرارة التقوى وشكوك: المتناقضات في مجال الدين

تتسم بداية القرن العشرين بسلسلة اعتناقات دينية شملت مؤلفين لهم أسماؤهم: پول كلوديل **Paul Claudel** في عام ١٨٨٦، فرنسيـــس چيمس **Francis Jammes**، شارل پيجي **Charles Péguy**، إرنست پسيشاري **Ernest Psichari**، ماكس چاكوب **Max Jacob** وچاك ماريتان**Jacques Maritain**. هذا التجدد في الناحية الدينية شمل أيضًا الطلاب مثل مجموعة «تالا» **tala** في "مدرسة المعلمين العليا"

ENS وقد أطلِق عليهم هذا الاسم غير المستحب الذي يستخدمه المناهضون لتدَخُل الإكليروس في الشئون العامة منددين بالذاهبين للصلاة في الكنيسة. ويتوازى مع هذا تعبيرٌ عن تقوى شعبية زادت حميتها الصوفية منذ السنوات ١٨٨٠. وهكذا استقبلت مدينة "لورد" **Lourdes** [المزار الكاثوليكي] في عام ١٩٠٨ بمناسبة الاحتفال الخمسيني بظهور السيدة العذراء أكثر من مليون من الحجاج.

هذه العودة للشعور الديني يدفع للتساؤل عن مستوى التفكير الذي وصلت إليه الكنيسة الكاثوليكية. فبينما انتهت بالتحالف مع الجمهورية، أحيانًا مع الكثير من التحفظات كما هي الحال في غرب البلاد، إذا هي تلقى المزيد من الصعاب في استيعاب فكرة الحداثة. ومع ذلك فثمة رجال على الهامش حاولوا أن يأخذوا المشكلات المعاصرة في اعتبارهم. وهذا هو ما أراد أن يفعله محررو مجلة *"لا ريفورم سوسيال"* [حرفيًا= الإصلاح الاجتماعي] الذين سعوا في أعقاب "فريدريك لي پليه" **Frédéric Le Play** إلى إنماء كاثوليكية اجتماعية حظيت بقبول وانتشار كبير في العَالم المتغيِّر. وهذا هو أستاذ تفسير الكتاب المقدس "ألفريد لوازي **Alfred Loisy** الذي طرد من الكنيسة في عام ١٩٠٨ يصبح أستاذ تاريخ الأديان في "الكوليچ دي فرانس" [="كلية فرنسا"] **Collège de France** في عام ١٩٠٩ ويصبح هو المشجع الرئيسي للأطروحات ذات الطابع الحداثي. في كتابه *"الإنجيل والكنيسة"* المنشور في عام ١٩٠٢ يقرر أن العقائد ليست بالضرورة غير قابلة للتغيير وأنها مثل العلوم تخضع للتاريخ. ولكن المحاولات السياسية للديموقراطية المسيحية تراخت. لنذكر فقط محاولة "مارك سانييه" **Marc Sangnier** وحركة *"سيِّيون"* **Sillon** التي نشأت في عام ١٩٠٦ وأدانها البابا "بيوس العاشر" في عام ١٩١٠، واستهدف "مارك سانييه" **Marc Sangnier** بما بذل من جهد إنماء العمل المسيحي في العالم العمالي. وعلى العكس من ذلك ظهرت في صميم قلب الكنيسة موجة أصولية ترفض كل جديد.

كيف نحدد سمات حقبة تعددت في أثنائها أعمال كلها متباينة بعضها عن البعض الآخر؟ بين أماكن التكريس الأدبي والفني وبين حلقات الفنانين الجديدة، في ميدان تتلاقى فيه طليعيات وتقاليد، عند تقاطع التسالي الشعبية وملاهي الميسورين، أي الطرق تسلكها ثقافة «مطلع القرن» الذي يبدو أن نظامه الاستهلالي اضطرب حول عام ١٩١٠؟

فنانون ظاهرون للعيان

• أماكن الجدارة الثقافية

أركان الثقافة الفرنسية الكلاسيكية الموروثة من الرينسانس (النهضة) تدافع عنها بصرامة مؤسسات مكرّسة. مقار الاجتماع - "جمعية الأدباء" و"جمعية المؤلفين والموسيقيين المسرحيين" - أماكن التعلم - "الكونسرفتوار" و"المدرسة القومية للفنون الجميلة" - المراسم والمتاحف هي في الوقت نفسه نقط تلاقي الفنانين المرموقين وسيور انتقال شباب الفنانين الباحثين عن المجد الفوري. و"أكاديمية الفنون الجميلة" تشرف على جوائز روما[١] الكبيرة وتصوغ آراء مبرَّرة عن الأعمال المقدمة هنا أو هناك. و"أكاديمية الفنون الجميلة" هي التي ألحت على أن ترفض الدولة لوحات أساطين الانطباعيين من هبة الرسام [جوستاف] كايبوت Gustave Caillbotte[٢] في لوكسمبورج في عام ١٨٩٧. نظرًا لعدم وجود مكان

---

(١) "أكاديمية الفنون الجميلة" في باريس تشرف على "أكاديمية فرنسا" في روما. (المترجم).

(٢) جوستاف كايبوتGustave Caillbotte رسام تأثيري فرنسي بارز (١٨٤٨-١٨٩٤) اقتنى مجموعة كبيرة من لوحات معاصريه وأصدقائه الانطباعيين وحدد في وصيته ٦٧ لوحة تأثيرية هبةً منه للدولة، وحدثت فضيحة هائلة حيث رفضت ٢٧ لوحة منها بناء على رأي الأكاديمية.(المترجم)

فلن تستبقي إلا ٣٨ لوحة من ال٦٥ لوحة المبينة في الوصية. هذه الدولة نفسها – كما يشهد علـى ذلك العمل لصالح مبـاني "هنري دوچـاردان- بـوميتس" **Henri Dujardin - Baumetz** الجمهورية، وكان "هنري دوچاردان - باوميتس" وكيل الوزارة لشئون الفنون الجميلة بين عام ١٩٠٥ وعام ١٩١٢ – هي التي ميزت «الرسميين» بأوامر تشغيل متجددة؛ وكذلك الأحياء والمدن والمؤسسات الخاصة.

أما الصالونات فإذا كانت عرفت في مطلع القرن العشرين هذا الاضمحلال الذي وصفه "پروست" **Proust** بدقة، فقد ظلت هي الأماكن المفضلة للتبرير الأدبي والفني. كل ألوان الإلهام حاضرة فيها. هناك الصالونات الأرستقراطية التي كانت منتشرة في زمن الإمبراطورية، صالون الأميرة "ماتيلد" **Mathilde** التي توفيت في عام ١٩٠٤ وصـالون "چـولييت آدم" **Juliette Adam** أو "الكونتيسة دي لـوان" **la comtesse de Loynes** "غادة البنفسج" **la dame aux violettes** التي أسس چول ليمتر **Jules Lemaitre** عندها عصبة الوطن الفرنسي. ومن الصالونات ما كان أحدث نشأةً مثل صالون مدام دي كاياڤيه **Mme de Caillavet** الذي كان أناتول فرانس**Anatole France** يتربع على عرشه، وهو صالون أصبح دريفوسيًا وكان ساسة كثيرون يختلفون إليه: كليمنصو **Clemenceau** وپوانكاريه **Poincaré** وچوريس **Jaurès** وبلوم **Blum**. كذلك نشأت صالونات أكثر تخصصًا: أماكن مناقشات جامعية وهكذا كان صالون "شارل أندلر" **Charles Andler** الذي كان يستقبل ضيفه في [مدينة] "سـو" **Sceaux**، ومـوائد عشـاء سـاره بـرنار **Sarah Bernhardt** التي كانت تجمع في أغلب الأحيان أهل التمثيل أو صالونات سيدات أمريكيات مثل السيدة "جرترود شتاين" **Gertrude Stein** التي قدمت من أمريكا إلى باريس في عام ١٩٠٣. ولكن هذه الأماكن المتميزة التي يطالع فيها المطالعون مسرحيات وشعرًا والتي كانت تنشأ وتترعرع فيها مناقشات وليدة

اللحظة، خبا بريقها في مستهل القرن العشرين، وقد نال منها انقسام العالم الفكري نتيجة منافسة جهات تعارف غير رسمية مرتبطة بهؤلاء وأولئك من الطليعة.

- **فنانو المكان وكُتّابه**

الرسامون المعترف بهم قبل الحرب هم: "مارسل باشيه" **Marcel Baschet** رسام رؤساء الجمهورية؛ "دوجارنييه" **Du Garnier** وماچوريل**Majorelle** أو بوشو **Bouchaud** مغرمون على شاكلة ميسونييه **Meissonnier** باستعادة التاريخ؛ والمتخصصون في مشاهد غير تاريخية هم: فوچيرا **Fougerat** وراهباته وشاباس **Chabas** وعارياته وچوزيه – ماريا سير **José-Maria Sert** أخيرًا الذي ينخرط في تراث كامل من الزخرفة الجدارية. وهم يتوسلون بتقنية واقعية إلى أقصى حد في رسم أشخاص مشاهير أو معارك عسكرية أو مشاهد تاريـــخية أو بقاع من الريف أو حكايات ميثولوچيـــة.

والمهندسون المعماريون على شاكلة النحاتين الرسميين يسيرون على درب بارتولدي **Bartholdi** ودالو **Dalou** وأمثالهما يقيمون عمائر كثيرًا ما تنوء تحت كم كثيف من الزخرف ولكنها تتبع دائمًا أصول الكلاسيكية، هي: **Le Grand Palais** القصر الكبير والقصر الصغير **Le Petit Palais** وجسر ألكسندر الثالث، محطة أورسي **Orsay** وعمارة أورسي **Orsay** وكلها أنشئت بمناسبة معرض عام ١٩٠٠. تيمات قليلة التجديد، دقة تكاد تكون فوتوغرافية في الرسوم، زخارف انتقائية – هذه هي الخصائص الكبرى لفن أكاديمي مستلهم من التراث الأنتيكي يشوبه تقليد قوطي، ولكن عرف على نحو كامل كل الكمال كيف يضم إليه المستجدات التقنية للقرن التاسع عشر، ألا وهي الحديد والزجاج.

والنزعة الأكاديمية académisme حاضرة كذلك في المجال الموسيقي. والفرق الموسيقية بارعة في عزف "بيتهوفن" والقصائد السيمفونية لـــ "سان سانس" Saint-Saëns ومؤلفات "سيزار فرانك"César Franck أو تلاميذه، أي مؤلفات "ماسينيه" Massenet أو "لوكوك" Lecoq. والموسيقي المحافظ جدًا "ڤانسان داندي" Vincent d'Indy على رأس مدرسة الغناء التي أسهم في إنشائها في عام ١٨٩٤ يحفظ تراث "سيزار فرانك"César Franck ويحابي المدرسة الفرنسية على حساب النزعة "الڤاجنرية"(١).

في مجال الإبداع الأدبي تهيمن أيضًا أمجاد مكرَّسة. وإذا كان فحول مدرسة "الپارناس" Parnasse تلك المدرسة الأدبية التي تحرَّت في الشعر إتقان الشكل قد قضوا نحبهم – جوزيه-ماريا دي هيريديا José-Maria de Heredia في عام ١٩٠٥ وسوللي پرودوم Sully Prud'homme في عام ١٩٠٧ وفرانسوا كوپيه François Coppée في عام ١٩٠٨ – فإن أسماءهم تظهر في الكتب المدرسية للجمهورية الثالثة. أما روايات إميل زولا Émile Zola فهي تجني ألوانًا جميلة من النجاح التجاري. وهذا "أوكتاڤ ميربو" Octave Mirbeau و"چول رينار" Jules Renard يسيران على درب الأخوين "جونكور"Goncourt فيرعيان لذوعة الكلمة ويركزان الاهتمام على مساوئ معاصريهم وعيوبهم.

وفي الوقت الذي لا تزال فيه الپارناس Parnasse والناتورالية naturalisme تلمعان بشيء من البريق، تقف الحركة الرمزية symboliste موقفًا متناقضًا. فقد كانت المظاهر تلعب دورها ضدها. فعلى الرغم من همة مجلة "ميركور دي فرانس" Mercure de France فإن الحركة الرمزية تجد صعوبة في الوصول إلى آذان صاغية ثم إن أساتذة الحركة: "ماللارميه" Mallarmé،

---

(١) نسبة إلى ريشارد ڤاجنر Richard Wagner. (المترجم)

و"مورو" Moreau، و"بوڤيس دي شاڤان" Puvis de Chavannes، قضوا نحبهم في عام ١٨٩٨. ومع ذلك فإن أولئك الذين استلهموا "ڤيرلين"Verlaine و"رامبو" Rimbaud، أي الذين كانوا يفضلون قول الشاعر باعتبار أنه نتاج الحواس من خلال إشارات، زاد إمكان قراءتها أو قلّ، يكوّنون كتيبةً، فيها: "چارّي" Jarry الجهنمي، و"سيجالان" Segalen المُغْرِب أو "رُوسّل" Roussel محطم الإيقونات. وبينما كان ريمي دي جورمونRémy de Gourmont، أكبر ناقد للحركة الرمزية يملك بيتًا يصول فيه ويجول كان شعراء بلجيكيون من قبيل "ميترلينك" Maeterlinck وڤيرهيرين Verhaeren يتبعون "جوستاڤ كان" Gustave Kahn في استخدام الشـــعر الحر الذي لا يتمسك ببحور. ماذا نقول عن "ويسمانس" Huysmans، "سان پول رو" Saint-Pol Roux، "كلودل" Claudel أو "ڤاليري" Valéry الذين يسيرون جميعًا على الدرب الرمزي؟

وعلى نحو يتوازى مع هذه الحركات المتباينة في أقدارها تتمايز عدة شخصيات. في عام ١٨٩٦ تكرّس الأكاديمية الفرنسية "أناتول فرانس" Anatole France. هذا الأديب الملتزم التزامًا وجدانيًا عارمًا بمسألة "دريفوس" كان تقدير قيمته يرجع إلى قلمه الكلاسيكي أكثر مما يرجع إلى تقدمية آرائه كما يظهرها في الجوانب الأربعة لكتابه [لرباعيته] *"تاريخ معاصر"* الذي نشر من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٩٠١ أو في *"جزيرة البنجوين"* وهي قصة مناهضة للاستعمار يرجع تاريخها إلى ١٩٠٨. وكذلك جاء الصعود إلى الكراسي الخضر بالنسبة إلى «الكتّاب البورجوازيين»، پيير لوتي Pierre Loti ورواياته الغرائبية (١٨٩١) وپول هيرڤيو Paul Hervieu ومسرحياته الهادفة (١٩٠٠)، مارسيل پريڤو Marcel Prévost وأعماله ذات الطابع السيكولوجي(١٩٠٩).

ثمة أدب كامل يستنكر اضمحلال العصر حقق كذلك نجاحًا ملحوظًا: هذه هي حال اثنين من الكتّاب فتنتهما النزعة الصوفية، أولهما "ويسمانس" Huysmans

(*الهبة* "L'Oblat ١٩٠٣) وثانيهما عدوه اللدود "ليون بلوا"Léon Bloy الذي أعتنق الكاثوليكية مبكرًا تحت التأثير الجياش لـــ "باربي دوريڤيِّي" Barbey d'Aurevilly. قصائد ومسرحيات "شارل بيجي" Charles Péguy الذي ألهمه اعتناقه الجديد للكاثوليكية النصوص الملحمية "*الأسراريات*" Mystères التى نشرها من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩١٢ أو "بول كلودِل" Paul Claudel الذي كتب من الصين *تقسيم الجنوب*" أو "*الأنشودات الخمس الكبيرات*" (١٩٠٠- ١٩٠٨) تشهد على هذا السعي الصوفي نحو المطلق. ومن ممثلي اليمين الأدبي هذا "بارِّس" Barrès وثلاثيته "*رواية الطاقة القومية*" (الجزء الأول "المستأصلون" ظهر في عام ١٨٩٧)، "ليون دوديه" Léon Daudet، "بول بورجيه" Paul Bourget داخلاً في الشيخوخة منذ رواية "*التلميذ*" ١٨٨٩ الذي كانت أعماله مثل "المرحلة" ١٩٠٢ تحظى باهتمام جيد من القراء، هؤلاء يتلاقون على الإشادة بالقيم القومية، قيمة الأرض والوطن وقيمة الأسرة والنظام.

مجلة "*لا ريڤو بلانش*" La Revue blanche:

بنية الألفة الاجتماعية، حقول استقصاء.

مجلة "*لا ريڤو بلانش*" **La Revue blanche** [حرفيًا= المجلة البيضاء] نموذج لمجلة طليعة عند المنعطف بين القرنين التاسع عشر والعشرين ولدت في مدينة لييج في أول ديسمبر من عام ١٨٨٩ عن إرادة جماعية لإنتليكتواليين فرنسيين وبلجيكيين لضم الفنون والأدب والعلوم. ثم انتقلت إلى باريس واستأنفت الصدور في عام ١٨٩١ قبل أن تنطلق إلى التحليق في عام ١٨٩٤. انتهت «لعبة الشباب الحلوة»، ١٠٠ صفحة تنشر كل شهر، ثم كل شهرين ابتداء من

عام ١٨٩٥، من القطع الثماني، تريد أن تكون محرّكة في مجال الآراء والأشكال الفنية. وإذا كانت المجلة ترفض كل النزعات الأكاديمية، فإنها لا تفرض نفسها على الفور جهةً استفزازية، فهي تجاهر بما تريد: «إننا بكل بساطة نريد أن ننمي هنا شخصياتنا... نحن نرجو أساتذتنا... ونستقبل بنفوس راضية من هم أكثر شبابًا». هكذا تُعرِّف نفسها على أنها مجلة لقاء أقلام، وتعترف بديْنها حيال أساتذتها الرمزيين، مثل مجلة *"ميركور دي فرانس"* **Mercure de France** المنافسة لها. ولقد اشتد أزرها بزيادة عدد قرائها عن ١٠٠٠٠، فمنحت نفسها في عام ١٨٩٧ دارًا للنشر نشرت ١٥٠ كتابًا منها رواية *"كوفاديس؟"* **Quo vadis?** المربحة تأليف سينكيفيتش **Sienkiewicz**.

وعلى الرغم من أن المجلة متواضعة في الصور - فالقارئ يجد فيها بصفة خاصة زخارف صغيرة تحلي الصفحات ويجد فيها رسومًا - فإنها تتميز بتنوع حقول استقصائها: فهي بالإضافة إلى المتابعات النقدية تنشر روايات (*شعر أحمر*" تأليف "چول رينار" **Jules Renard** ورواية "يوميات خادمة" تأليف أوكتاف ميربو" **Octave Mirbeau**) وتنشر قصصًا، وتضاعف الترجمات (ترجمة نصوص غير أدبية لـــ "تلستوي"، وأعمال لـــ "نيتشه" و"تشيخوف" و"وايلد" **Wilde**) وتدافع بشكل خاص عن التصوير والأدب الإسكندنافيين. وهي في الشعر تختار (مالارميه **Mallarmé** وچوزيه - ماريا دي هيريديا **José-Maria de Heredia** و"أپولينير" **Apollinaire**) وفي التصوير تدفع إلى الأمام ببعض الرسامين الذين انصب عليهم النقد الشديد، أمثال "سيزان" **Cézanne** و"ريدون" **Redon** وتقوم بتحقيقات تتصل بمجالات منوعة مثل "لاكومين"**la Commune**[١] أو الجنس أو التربية.

(١) انظر الملحوظة الهامشية رقم ٣ ص ٣٧. (المترجم)

هذه المجلة التي تسبب مؤسسوها في إخفاقها وغرقها في عام ١٩٠٣ لأسباب مالية في جوهرها، يرجع ما حققته من نجاح من قبل إلى نواة استهلالية متينة من كتّاب تأريخيين أذكياء ومشاركين مرموقين من حين إلى حين. والأخوة ناتانسون **Natanson**، تاديه **Thadée** المتيم بالفن الذي بهرت زوجته الموسيقية ميسيا **Misia** عددًا من الفنيين، ولوي-ألفريد **Louis-Alfred** الناقد المسرحي، وألكسندر **Alexandre** رجل الأعمال الأريب، كانوا جميعًا في قلب المجلة. وتحلّق حولهم محررون لهم قيمتهم. أولهم فيليكس فينيون**Félix Fénéon** الذي شغل مكانًا مركزيًا هو سكرتير التحرير. ونهض لوسيان موفيلد **Lucien Muhfeld** بمهمة الناقد الأدبي حينًا، وحل محله في عام ١٨٩٦ ليون بلوم **Léon Blum** الذي اتسمت مذكراته بالتنوع وفيما بعد جاء أندريه جيد **André Gide** الذي كان ناقد نثر حاد العبارة. وركز "جوستاف كان" **Gustave Kahn** نقده على أبيات الشعر «المصرومة» التي كتبها الرمزيون؛ وكان لعالم الفيزياء "شارل هنري" **Charles Henry** (١٨٩٤-١٨٩٥) تأثيره المرموق على التأثريين الجدد في متابعاته التي عنونها «من خلال العلوم والصناعة»؛ وتدخل "فيليسيان فاجوس" **Félicien Fagus** في نقد الفن، كما تدخل ألفريد چارّي **Alfred Jarry** في نقد المسرح، وڤيللي **Willy** وكلود ديبوسّي **Claude Debussy** في نقد الموسيقى. كانت المجلة باعتبارها شبكة من الصداقات تعرف الحميمين: الرسامين "ڤاللوتون" **Vallotton** و"ڤوييار" **Vuillard** و"بونّار" **Bonnard** و"لوتريك" **Lautrec**، والظرفاء تريستان برنار **Tristan Bernard** ورومان كوولوس **Romain Coolus**.

وهي مجلة منفتحة على مشكلات العصر، فلا غرابة في أن نراها منذ عام ١٨٩٨ وبفضل "برنار لازار" **Bernard Lazare** تلعب دورًا في الصدارة بجانب مكتبة "بيلليه"**Bellais** التي يقوم فيها "شارل بيجي" **Charles Péguy** بدور

رئيس، في الدفاع عن الكابتن "دريفوس". مجلة *"لا ريفو بلانش"* **La Revue blanche** [حرفيًا= المجلة البيضاء] تبدو إذن كأنها تجمُّع، حلقة صداقات، تمارس في الوقت نفسه النقد والتنوير ودور مؤسسة تكريس تشارك بنصيب في التقدير الجمالي والتجاري للطليعيات في السنوات ١٩٠٠.

شبكات وحركات الطليعة

انقطاعات جمالية

•باريس، جماعة أماكن وغرائب عامة

هناك حيث كانت الصالونات تلعب دورًا في انتشار الحركات الفنية والكُتّاب الملحوظين، كانت الكابريتّات[1] والمقاهي ومشارب البيرة تؤدي دور مكان تحديد الهوية الفنية. كان فنانون يتلاقون على غير اتفاق في الــ «كريتيريون» حيث كان "أبوللينير" **Apollinaire** و"بيكاسو" **Picasso** يوجدان منذ عام ١٩٠٣، وفي "بستان الزنبق"، وفي "مقهى الكروسّان"، و"ڤيبر" وكابريتّات "مونمارتر"[2].

وجاليريات[3] الرسم تتيح للرسامين حيطانها وتتقدهم المقدم عند الطلب. كان "دوران - رويــل" **Durant-Ruel** يستقبــل الانطباعيين، وكــان "أمبرواز ڤوللار" **Ambroise Vollard** يستقبل "بيكاسو" **Picasso** لمعرضه الأول في عام ١٩٠١

---

(١) نكتب الكابريت ج الكابريتات، تمييزًا لهذه الصالات عن الصالات المبتذلة التي عرفت عندنا بالكابريه ج الكاباريهات. (المترجم)

(٢) حي في باريس؛ ملتقى الفنانين. (المترجم)

(٣) كلمة تستخدم أحيانًا في اللغة العربية، وهي تعني محلات عرض الأعمال الفنية وبيعها والوساطة بين الرسامين وطلاب اللوحات، فهي ليست مجرد معارض أو قاعات. (المترجم).

وكان الرسام "روسّو" Rousseau [الملقب بالجمركي أو] مأمور الجمرك من مورديه الرئيسين. وتكونت مجموعة التكعيبيين بفضل حفاوة "دانييل - هنري كانڤيلر" Daniel-Henri Kahnweiler الذي استقبل في عام ١٩٠٧ لوحات چورج براك" Georges Braque أو "خوان جري"Juan Gris.

وكذلك انفتحت «المجلات الصغيرة» أمام المواهب كلها. وحيث إنها كانت أماكن تبادل حقيقية فقد كانت في وقت واحد تنشر وتنظم حوارات وتقيم ولائم بل ومعارض أيضًا. هذه «المجلات الصغيرة» تحمل الأسماء التالية: "لاپلوم" La Plume [حرفيًا= القلم أو الريشة]، "ميركور دي فرانس"(١) Le Mercure de France، "*لا ريڤو بلانش*" La Revue blanche [حرفيًا= المجلة البيضاء]، "لي كاييه دي لا كانزين" Les Cahiers de la quinzaine [حرفيًا= الكراسات نصف الشهرية] فيما بعد متأخرًا "المجلة الفرنسية الجديدة" Nouvelle Revue française [ويرمز إليها بالحروف NRF]. وإذا لم تكن كل الطليعيات تتخذ فيها مكانًا على حد سواء - فهذا هو "چاك ريڤيير" Jacques Rivière من"المجلة الفرنسية الجديدة" يظل حائرًا وهو يسمع موسيقى "ستراڤينسكي" Stravinski في "تقديس الربيع" Le Sacre du printemps - فإنها كانت تفيد منابر متميزة.

ثم إن بعض المسارح كانت تحسن استقبال مسرحيات جديدة. وعلى الرغم من أن مسرح أنطوان Antoine الحر ذا التوجه الناتورالي لم يعمر إلا فترة قصيرة عابرة - إذ إنه تلاشى في عام ١٨٩٦ - فقد تولى مديره رئاسة مسرح "الأوديون" l'Odéon من عام ١٩٠٦ إلى عام ١٩١٣ ووسع ريبرتواره. وثمة مؤلفون فرنسيون معاصرون - "هنري باتاي" Henri Bataille و"رومان رولان" Romain Rolland و"پول كلودِل" Paul Claudel و"چارّي" Jarry - ومؤلفون

(١) ميركور إله ميثولوجي عرفه الرومان بهذا الاسم وكان الإغريق من قبلهم يسمونه هرمس. (المترجم).

أجانب أيضا – "ستدريندبرج" **Strindberg** و"جوركي" **Gorki** ودانونتسيو **d'Annunzio** – تعرض أعمالهم في مسرح "ليڤر" **l'Œuvre** الذي يتولى "لونييه-پو" **Lugné-Poe** إدارته. أما "مسرح الفنون" فقد بدأ "چاك روشيه" **Jacques Rouché** يعرض فيه أعمالاً غنائية لــ "موريس راڤِل" **Maurice Ravel** أو "جابرييل فوريه" **Gabriel Fauré**. أصبحت باريس مكان لقاءات دُولَية أتاحت لطليعيات مختلفة أن تتلاقى بعضها بجانب البعض الآخر.

والأنواع الفنية تتمازج تمازج التنافس. الخياط "پول پواريه" **Paul Poiret**، يتحدى الكبار القدامى المستقرين في شارع "ري دي لا پيه" **rue de la Paix**، بأقمشته الملونة، وجونيلاته الضيقة، وفساتينه التي تُلبس بدون كورسيه وبدون چيپون، ويرسم لوحات المسرح. و"دياجيليڤ" **Diaghilev** يكلف الرسامين "ليون باكست" **Léon Bakst** و"بينوا"**Benois** بإعداد ديكورات الباليهات الروسية. وهذا هو "رودان" **Rodin** وقد فتنته الكوريجرافيات[١] ينحت تماثيل راقصات بين عام ١٩١٠– ١٩١٣. وهذه قصائد من قريض "ميترلينك" **Maeterlinck** و"مالارميه" **Mallarmé** (مقدمة تمهيدية لعصر يوم من أيام إله الريف) أو "پيير لويس" **Pierre Louÿs** (أغنيات بيليتيس) تعمل عمل مادة حاملة لموسيقات "ديبوسّي" **Debussy**.

ومن الممكن أن نعدد أمثلة تداخل الفنون بعضها في البعض الآخر.

هل يمكن أن تعتبر باريس، التي هي مكان كل اللقاءات، البلد المَنار بامتياز؟ ولكن الرؤية الاسترجاعية المعهودة في عشرينيات القرن العشرين التي تصفها بأنها مدينة النور لا يجوز أن تؤدي إلى إخفاء الحقيقة المتمثلة في أن العاصمة الفرنسية، إذا كانت مركز انتشار الطليعيات، فإنها لم تمثلها كلها.

---

(١) **Chorégraphie** تصميم الرقصات، رسم أشكال وحركات وخطوات وإيقاعات وملابس الراقصين والراقصات فرادى ومجاميع في فن الباليه وما في حكمه. (المترجم)

• باريس دمية تزين مقدم السفينة أم عاصمة مقطورة؟

في مجال الرسم والتصوير تشهد العاصمة الفرنسية، مثلما شهدت من قبل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حركات تجديد وشخصيات مجدَّدة تتابع بعضُها وراء البعض.

الرسامون الانطباعيون – مانيه **Manet** ومونيه **Monet** ورينوار **Renoir** وديجا **Degas** – هم الآن فنانون مُكرَّسون على ساحة باريس. وخلفاؤهم، الانطباعيون الجدد، الذين دفعوا إلى أبعد مدى للتطرف الشغل على لمَسات اللون، والمنَقطون من أمثال "سينياك" **Signac** و"سورات" **Seurat** تجاوزتهم منذ حين حركاتٌ أخرى. والرسامون الرمزيون يعددون الأليجوريات في أعقاب "جوستاف مورو" **Gustave Moreau** وبوفيس دي شافان **Puvis de Chavannes** و"موريس دني" **Maurice Denis**. و"سيزان" **Cézanne**، وهو يهتم باللون مثل الانطباعيين، يبدأ في تفكيك الأشياء التي يرسمها على مستويات مختلفة وفي الالتجاء إلى الأشكال الهندسية: في عام ١٩٠٧ نظرة باريسية إلى الماضي تعرِّف بأعماله. وأخيرًا عرضت لوحات "ڤان جوخ" **Van Gogh** في عام ١٩٠٥ ولكن الذين اعترفوا بما يـدينون به للرسام الملـعون كانوا قليلين. أما [مجموعة] "النابـي" **les Nabis** الذين نفوا أنفسهم بإرادتهم إلى بريتانيا أو إلى جزر المحيط الهادي، فقد كونوا في أعقاب "جوجان" **Gauguin** مجموعة حرصت على أن تستخدم كل إمكانات لوحة الألوان لتصوير مناظر الطبيعة. وتشهد المبيعات الكبيرة في باريس في عام ١٩١٠ على نجاحهم وبخاصة "بونّار"**Bonnard** أو "ڤويار" **Vuillard**.

من خلال بحوث متفرقة أو جماعية تبرز مجموعات أو مدارس تجد في العاصمة الفرنسية محلها المختار. وهكذا على نحو يتوازى مع التعبيريين الألمان

المنضمين معًا بمدينة دريسدن Dresden في "دي بروكّه" Die Brücke في عام ١٩٠٥، قامت الحركة الفوفية – وكلمة "فوف" fauve[١] استخدمها على سبيل التحقير الناقد الفني "ڤوكسيل" Vauxcelles – بعرض أعمالها لأول مرة في "صالون الخريف" Salon d'automne في عام ١٩٠٥ ثم في عام ١٩٠٦ في "صالون المستقلين" Salon des indépendants. واعتبر "ماتيس" Matisse بمثابة رئيسهم وقائد طابورهم في باريس، ولكن منذ عام ١٩٠٨ انفرط عقد الوحدة التصويرية لهؤلاء الفنانين الذين اتخذوا "سيزان" Cézanne نموذجًا اتبعوه وبسّطوا الأشكال واشتغلوا على نغمات أرادوها فجة ومتضادة: رعا "ماتيس" Matisse و"ماركيه" Marquet التسطيح اللوني بينما تطور "براك" Braque متجهًا نحو التكعيبية le cubisme.

وفي باريس ترعرع چورچ براك"Georges Braque. لم تعد لانطباعات الرسام الأسبقية الأولى؛ بل إن الفنان يفكك الموضوع المرتسم إلى وُجيْهات تتعدد بتعدد وجهـات النظـر المختلفة. وهـذا هو "پيكاسـو" Picasso الذي استقـر في "باتو-لاڤوار" Bateau-Lavoir بحي مونمارتر منذ عام ١٩٠٤ يبدأ في شتاء ١٩٠٦-١٩٠٧ رسم لوحته المعتبرة بمثابة المنشور [الداعي إلى الحركة الجديدة] المسماة "آنسات أڤينيون". ويلجأ چورچ براك"Georges Braque الذي تأثر أشد التأثر إلى الأشكال الهندسية على نحو ما فعل في لوحة "بيوت على سفح الإيستاك"[٢] في عام ١٩٠٨، ويلغي المنظور كليةً ويضع متجاورة متلاصقة عناصر مختلفة كل الاختلاف لشيء موضوع على نفس المستوى ("الكمان والجرة"، ١٩١٠) ثم يستخدم خامات حاملة غير متوقعة من ورق ملصق ورمل

(١) حرفيًا = وحشي على شاكلة الوحوش الضارية. (المترجم)

(٢) الإيستاك Estaque: جبال الألپ في جنوب فرنسا. (المترجم)

وخشب أو نسيج. وسار على الدرب نفسه الفنان الإسباني "خوان جري"Juan Gris بلوحاته التي رسم فيها موضوعات الطبيعة الساكنة والفنان "فرنان ليچيه" Fernand Léger الذي فتنته الآلات. وقد اعترفت بقدرهما منذ ما قبل الحرب شريحةٌ من الجمهور الباريسي، تلك التي تختلف إلى الجاليريات الذائعة الصيت، "صالون الخريف" Salon d'automne في عام ١٩١٠ وبصفة خاصة "صالون المستقلين" Salon des indépendants في عام ١٩١١. ومع ذلك تظل التكعيبية نزعة طليعية قلما أساغتها بورجوازية الجمهورية الثالثة على نحو ما تبين الطعون التى انطلقت في البرلمان ضد هذا الفن «المضاد للفن والمضاد للقومية».

وكما أن الإسباني "پيكاسو"Picasso اختار باريس، كذلك اتخذ المستقبليون futuristes الإيطاليون العاصمة الفرنسية مكانًا من أماكن انتشارهم الجوهرية. ظهر "المنشور" [الداعي إلى الحركة الجديدة] في جريدة *"لو فيجارو"* Le Figaro في عام ١٩٠٩ وقدم إليهم بائع اللوحات "بيرنهايم" Bernheim حيطانه في عام ١٩١٢. كذلك كانت باريس هي التي انفتح فيها الرسم على التجريد. "روبير ديلوني" Robert Delaunay قدّم فيها في عام ١٩١٣ أقراصه التي خلت من الأشكال، وقدم "دوشام" Duchamp أعماله الجاهزة *الريدي ميد* [١] – ثمار توليفات مثيرة تضم أشياء من الحياة اليومية، أشياء هي حقًا بنات اللحظة – سواء الرسام "پيكابيا" Picabia أو "ليچيه" Léger لوحاتهم الأولى التي تتجاهل أهمية الموضوع. "موندريان" Mondrian منذ ١٩١٢ يحقق فيها أشكاله الهندسية؛ "كوپكا" Kupka الذي يختلف في "پوتو" Puteaux إلى المرسم التكعيبي لچاك ڤيّون"Jacques Villon يحقق فيه مخططاته.

---

(١) Ready-made أشياء وأدوات مصنوعة للاستخدام اعتبرها أعمالاً فنية. منها على سبيل المثال مبولة وحمالة للزجاجات. إلخ (المترجم).

وعلى الرغم من ذلك فإن العاصمة تظل كما كانت بالنسبة إلى التعبيرية مبتعدة بعض الشيء عن بحثيات [لوحة] "الخيّال الأزرق" **Der blaue Reiter** الميونيخي[١] أو بالتحديد عن الرسامين التجريديين الذين تحلقوا حول "كاندينسكي" **Kandinsky** و"كليه" **Klee** وأحدثوا التفسخ الفاصل في عام ١٩١٢. أما أن يعلن "دانييل-هنري كانفيلر" **Daniel-Henri Kahnweiler** الذكي الأريب: «عسى أن يتلاشى هذا الرسم التجريدي...عما قريب»، فهو يوحي بموقف التباعد المتخذ في هذا المجال بين النمسا أو ألمانيا أو فرنسا.

وهناك ظاهرة ذات صدى أوروبي وهي الكوريجرافيا[٢] **chorégraphie** تصميم الرقصات. إنها تخوض ثورة جياشة مسرحها الرئيسي: باريس. وكانت [راقصة الباليه الأمريكية] "إيزادورا دنكان" **Isadora Duncan** قد تخلت عن الملابس والأحذية التقليدية للراقصين والراقصات وحررت حركاتهم. وانتهزت [راقصة الباليه الأمريكية] "لوي فوللر" **Loïe Fuller** فرصة "معرض ١٩٠٠" لتبين تأثيرات الضوء في ملابس الراقصين والراقصات الشبيهة بالطراح الرقيقة. ولكنها كانت باليهات روسية أخرجها "سيرج دياجيليف" **Serge Diaghilev** على مسرح "شاتليه" في باريس، استقبلت في باريس في عام ١٩٠٩ استقبال الانتصار وهو ما مثل صدمة فظيعة أصابت الجمهور الباريسي. وما كاد هذا الجمهور يرتاح من اكتشاف الباليهات المجردة من التيمة **sans thème** حتى انقلب مرة أخرى من جديد إزاء "تقديس الربيع" **Le Sacre du printemps** التي خرجت على مسرح "الشانزيليزيه" **théâtre des Champs-Élysées** في عام ١٩١٣. صدمته موسيقى "سترافينسكي" **Stravinski** كما صدمته الحركات المتجهة «إلى الداخل» التي يؤديها

---

(١) ميونيخية =نسبة إلى مدينة ميونيخ **München** بألمانيا.(المترجم)

(٢) انظر الملحوظة الهامشية رقم (١) ص ٥٨. (المترجم)

راقصو وراقصات "نيچينسكي"[١] Nijinski والحيوانية التي تنبعث من العمل في مجموعه.

لا نزال في باريس، في مسرح "ڤيو - كولومبييه" Vieux-Colombier الذي أنشئ في عام ١٩١٣ يريد "كوپو" Copeau أن يغلب المسرح التجاري وأن يجدد الفن الدرامي. استلهم اسكتشات "أپيا" Appia وديكورات "كريج" Craig المتخذة على هيئة شاشات متحركة، وعزم هكذا أن يخلِّص المسرح من كل ما لا داعي له. ولكي يحرر المسرح أفرغه ولكنه سعى أيضًا إلى تنقية لعب الفنان وإلى إعادة الوفاق بين المسرح والأدب.

وأن يقوم، في المقابل، "ديبوسّي" Debussy أو "فوريه" Fauré أو "راڤِل" Ravel بتجديد الموسيقى للبيانو أو للأوركسترا السيمفوني، فهذا لا يمنع فرنسا من أن تظل على هامش ثورة "شونبرج" Schönberg اللاتونية أو تنويعات "بيرج" Berg التي أثارت لغطًا واستنكارًا في ڤيينا في عام ١٩١٢.

وعلى النحو نفسه، إذا كان فن النحت الفرنسي قد عرف ضروبًا ملحوظة من التقدم، فإن الفن القومي يبدو متخلفًا بالقياس إلى النحاتين الأجانب الذين اتخذوا في العاصمة الفرنسية مسكنهم المختار. صحيح أن "رودان" Rodin - الذي كان على تمثاله "بلزاك" Balzac الذي أتمه في عام ١٨٩٨ أن ينتظر عام ١٩٣٩ ليُعرض - فنان مجدد عندما أكد استقلالية فنه بأن رفض أن يضع تمثاله على قاعدة، وعندما تحدى الناتورالية القائمة على التقليد فسعى إلى التعبير عن الحركة. ولكن التجديد يكمن بقدر أكبر عند "پيكاسو" Picasso (*المبتنيات* Constructions، ١٩١٢-١٩١٣) أو "زادكين" Zadkine الذي يطبق التكعيبية على

(١) الراقص والمصمم الروسي ڤاسلاف نيچينسكي Waslaw Nijinski (١٨٩٠-١٩٥٠). (المترجم)

فن النحت، وعند "ريمون دوشان - ڤييون" **Raymond Duchamp-Villon** الذي يلعب بلعبة تغيير السرعة في المركبات وبالسوست الموحية بالسرعة (*خيول* **Chevaux**، ١٩١٤) أو عند "برانكوزي" **Brancusi** الباحث عن نسك المواد والأشكال.

في مجال العمارة تعتبر السنوات العشر التي سبقت الحرب بمثابة فترة بين بين تترك فرنسا بعيدًا عن مسار التجديدات الأوروبية أو الأمريكية الكبيرة. ومع ذلك، فالبلد يشارك فيما شهده مطلع القرن من شغف أوروبي أثاره "الفن الجديد". أخفق الالتجاء إلى أشكال مؤسلبة مستلهمة من مملكة النبات الذي أتاح الأيام الجميلة لـــ "هيكتور جيمار" **Hector Guimard** ومداخل المترو، وكذلك أتاح الأيام الجميلة لمدرسة "نانسي" **l'École de Nancy** – زهريات "لاليك" **Lalique** أو "دوم" **Daum**، زجاجيات "جاليه" **Gallé**. اتُّهِم هذا الأسلوب بإغراق وزخم وتهويل واعتبر مجرد فن زخرفي، وقُيِّم على أنه «أسلوب مائع» " أو «أسلوب طري» ولم يتجاوز السنوات العشر الأولى من القرن. وثمة مبادرات تسم أيضًا العمارة الفرنسية بسماتها ولكنها مبادرات منعزلة ومنابع للاحتجاجات. كذلك بناء مسرح "الشانزيليزيه" **théâtre des Champs-Élysées** في عام ١٩١٣ بالخرسانة المسلحة هذا الذي وصف "فوران" **Forain** بأنه «منطاد زبلن[١] **Zeppelin** المقام في شارع "مونتينْيه"» **Montaigne** أثار لغطًا واستنكارًا على الرغم من واجهته التي لا تظهر شيئًا من التجديد على الإطلاق.

باريس هي إذن مكان فوران فني قوي جياش، ولكنها لم تكن دائمًا مكان التقدير.

---

(١) النطق الصحيح للاسم = تسيپلن. (المترجم).

تسلية ولهو

بعيدةً عن الفنون «الرفيعة» والأقطاب المضادة للمشاغل الفكرية للطليعيات ولكن بصفتها جزءًا متكاملاً في هذه «السنوات الكهربائية»، هذه هي الفنون التي اعتبرت صغيرة هيِّنة، فنون الشارع أو المقهى، ملاهي العمال والبورجوازية الصغيرة، وكذلك أوقات الفراغ، تتمايز بحظها من الثراء المنوع والتجديد المنوع أيضًا. من السينما إلى "مقهى الغناء" الـــ "كافيكونسير"[1] ومن [ركوب] الدراجة إلى [الذهاب إلى] البلاج ظهرت ثقافة واسعة لها خطوط تحددها تحديدًا متمايزًا اجتماعيًا. كان الناس يشهدون مولد «ثقافة وسائطية» (على حد قول چان-إيڤ موللييه **Jean-Yves Mollier**) ويشهدون «عملية مَشْهَدَة **spectacularisation**» الحياة والمدينة (على حد قول ڤانيسا شڤارتس **Vanessa Schwartz**).

• مولد ثقافة المدينة

في مواجهة الأرياف الفرنسية التي تضم ٢٤ مليونًا من الـــ ٣٨ مليون فرنسي، اتخذت المدن الفرنسية – على الرغم من أنها لم تكبر إلا على نحو أقل شراسة من جاراتها البريطانية أو الألمانية – هيئة غامضة، مفزعة وخلابة في وقت واحد. "جابرييل تارد **Gabriel Tarde** يقارن جماهير المدينة بحيوان فظيع (*"الرأي والجماهير"* **L'Opinion et la Foule** *١٩٠١*) و"جوستاڤ لوبون" **Gustave Le Bon** يشدد على طبعهم الذي يسهل تشكيله. وهناك أطباء وعلماء متخصصون في علم الحياة وعلماء متخصصون في علم الصحة وغيرهم من أهل

---

(١) **caf'conc'** اختصار وتوليف من كافيه وكونسير، وهي أنواع من المقاهي التي كانت تقدم لروادها علاوة على المشروب موسيقى وغناء.(المترجم)

الاختصاص يتصورون المدينة على أنها مكان المرض والكحولية والعهر والفساد والقذارة والجريمة. وتكونت صورة خيالية حول باريس في "العصر الجميل". وقائع منوعة منصبة على أمقت الجرائم تملأ أعمدة الصحافة؛ وجرائم البلطجية والعصبجية تنشر أخبارها على نطاق واسع؛ والأحياء الهامشية على أطراف العاصمة حيث يجول ويصول المشبوهون يجري التنبيه إليها. «أدب حضيض» طويل عريض يبث المخاوف المصطبغة بلون الفزع من الأجانب (جرائم الألمان الذين يسمونهم على سبيل التحقير "البوش" **boches**) ومن الساميين، كما يبث التشكيك حيال عالم السياسة والأعمال.

ولكن المدينة تفتِن أيضًا. وقد أصبحت باريس المكان المفضل الممتاز لفسح أهلها والقادمين إليها من الأقاليم والأجانب. بالنسبة للباريسيين الموسرين تدور النزهة في حلبات سباق الخيل، وفي المساء بعد مشاهدة المسرح، يتفسحون في البولفارات الكبيرة أي الشوارع الكبيرة. أما العدد الأكبر من الناس ففسحتهم أمام نوافذ عرض المحلات الكبيرة على امتداد الشوارع الكبيـــرة أو القنـــوات المائية. ويوم الأحد تجذب مشارف العاصمة بغاباتها المتنزهين (غابة بولونيه **Boulogne** وغابة ڤانسين **Vincennes**).

العصر الآن عصر إنماء الاستمتاع بوقت الفراغ في المدينة، فضوعفت أماكن مشاهدة العروض الفنية التي يمكن أن تتاح للمشاهدين مع الكلف بالمثير والمدهش، وهذه هي سمة "العصر الجميل" المميزة. وهذه هي الكهرباء تشارك مشاركة واسعة في زيادة هذا الاستمتاع. واحتلت الجنيَّة المسماة الكهرباء مكان التشريف والتعظيم في *"معرض ١٩٠٠ العالمي"* **l'Exposition universelle de 1900** بأشياء من بينها بناء "العجلة الكبيرة" التي أسهمت في خلب لب المعاصرين وإغرائهم بالسرعة وبأحاسيس الدوخة والذهول التي تسببها. وأخذت الكهرباء تدعم ألوان التسلية الجذابة المعروفة في أسواق الأعياد، وسرعان ما اتبعت الاحتفالات

نموذج اللونابارك **Luna-Park** المستورد من الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٠٩ والذي تشغِّله الآلات. غيرت الكهرباء الاحتفالات والحفلات الجمهورية الراقصة بمناسبة الرابع عشر من يوليه بلمبات الزينة الكهربائية. وغيّر غاز الاستصباح والكهرباء خاصةً أوقات اللهو والتسلية. فبعد أن أضيء الليل رأى الليل نفسه وقد وضع له نظام ليلي جديد: إطالة الاستهلاك، إضاءات تجارية، ڤيترينات أصبحت في الوقت نفسه بمثابة ديكورات. حينئذ ظهرت ثقافة ليل طويلة عريضة من أجل استمتاع «طبقة شُغلت بوقت الفراغ» تذهب لمشاهدة العروض وتتناول العشاء متأخرة. وعلاوة على ذلك لم يعد الاستمتاع بالتسلية واللهو رهنًا بفصول السنة: فقد أقيمت حمامات السباحة المغطاة والمدفأة في ساحات سباق الخيل تتيح التحرر من جو فصول السنة.

وانضمت سوق العيد المتنقلة الجوالة إلى الاستمتاع بوقت الفراغ هذا، وارتبطت بالمدينة. ونموذجها الباريسي هو "سوق العرش" **la Foire du Trône**(١) بما فيه من يانصيب ونصبات النيشان وتجار الكعك المحوج بالزنجبيل والعطارة وشخصياته المرعبة وجباله الروسية(٢) وكاروسِّلاته(٣). وتزايد بصفة أكثر عمومية انتشار الاستمتاع بوقت فراغ المدينة وشمل فرنسا كلها. وهؤلاء هم جوالة أسواق العيد ومعهم عدتهم من المستحدثات الكهربائية والألعاب المذهلة يتنقلون في جنبات

---

(١) سمي بذلك نسبة إلى الميدان الذي أقيم فيه نصب عليه عرش احتفالاً بقدوم لويس الرابع عشر وماري تيريز، وظل يعرف بهذا الاسم وتقام فيه في وقت معلوم سوق متنقلة للتسلية واللهو يجد فيها الرواد كعكًا محوجًا بالزنجبيل والعطارة، يسمى حرفيًا "عيش البهار". (المترجم)

(٢) طرق مصطنعة صاعدة هابطة تندفع فوقها بسرعة مخيفة عربات فيها رواد الخوف والدوخة، وهي من مكونات اللوناپارك إلى يومنا هذا. (المترجم)

(٣) الكاروسيل كلمة مأخوذة من العربية "الكرج"، وهي عجلة مكونة من أحصنة وما شابهها تتدلى في أسلاك تحملها من أعلى هي وراكبيها، بسرعة مخيفة مثيرة، وهي أيضًا من مكونات اللوناپارك إلى يومنا هذا. (المترجم)

فرنسا. والناس يلمون بالكاباريتات والمقاهي، وكثيرًا ما يربطون ذلك بفسحهم على متن الدراجة، ويلعبون البلياردو أو الكوتشينة أو لعبة "الكرات" **boules** أو "الأوتاد" **quilles**. ويجرى تنظيم مسابقات ويانصيب، وجوقات موسيقية مجمعة، وجوقات آلات نفخ، وفرق كورال حتى في أصغر البلدات، التي كان فيها من الوجهاء والصناع والتجار أكثر من العمال والفلاحين.

عناصر كثيرة تقوم مقام العلامات الدالة على وقت الفراغ الذي اقتطع من العمل، والتسليع **la marchandisation** [أي النظر إلى الأشياء على أنها سلع تباع وتشترى وتحقق ربحًا] الجاري على المجتمع الفرنسي، وبصفة أكثر عمومية، على المجتمعات الأوروبية و«انتشار الاستمتاع في المدينة بوقت الفراغ وطفرته» (چوليا سيرجو **Julia Czergo**) ولكن أيضًا الحفاظ على ضروب التفرقة الاجتماعية والجغرافية. هكذا نجد في باريس الشعبية الرقص المسمى "بال موزيت" **bal-musette** [بمصاحبة الأكورديون]، في حي الباستيّ **Bastille**.

• هوجة قاعات العرض

تزايدت قاعات العرض ولكن تناميها لم يكن على شكل واحد. فأماكن المسارح الكبيرة كثيرًا ما كانت غالية الثمن: هذه حال المؤسسات المدعومة: "الأوبرا" **l'Opéra** و"الأوبرا كوميك" **l'Opéra-comique** أو مسرح "لوتياتر فرانسيه" **le Théâtre-français** ولكن أيضًا المسارح الخاصة وهي "الڤودڤيل" **le Vaudeville** و"البوف باريزيان" **les Bouffes-Parisiens** أو "الأتينيه" **l'Athénée**. وهذه هي في الأقاليم حال مسارح المحليات مثل مسرح "لو تياتر دي سيليستان" **le Théâtre des Célestins** في مدينة ليون**Lyon**، وهي مسارح كان عليها الإنفاق على فرق غنائية غالية التكاليف. وكانت هناك مسارح أخرى مثل

"لو شاتيليه" le Châtelet أو "لاجيتيه" la Gaîté تجذب جمهورًا من البورجوازية الصغيرة، بل جمهورًا أكثر شعبية يتذوق "الأوپريتات" opérettes و"الكوميديات الميلودرامية" والمسرحيات التاريخية ونوعية "الفييتونات الكلامية" les feuilletons parlés [الحكاوي]. اختفت المشاهد الصاخبة التي كانت في بولڤار الجريمة الباريسي لصالح مسارح البولڤار "تياتر دي بولڤار" les théâtres de boulevard وصالة الچيمناز le Gymnase أو المنوعات "الڤارْيِتيه" les Variétés التي كانت مقصورة على جمهور أرفع طبقة، حتى لو كان تنوع الأسعار (كانت المقاعد أعلى المسرح التي سميت على سبيل الفكاهة "عشة الفراخ" أرخص ثمنًا) يسمح بتنوعٍ هو في حقيقة أمره تنوعٌ نسبي جدًا.

في هذه المسارح كان النجاح أو الفشل الذي عرفه مؤلفون وصلت شهرتهم أحيانًا إليـــنا. المؤلفون الـــذين كانوا على نسق رجـــل مثل "موريس دونّيه" Maurice Donnay ورثة العروض الإمبراطورية، أنشأوا حتى عام ١٩٠٥ ما جذب الجماهير. وتبعهم بعد عام ١٩٠٧ آخرون أكثر تمشيًا مع ذوق اليوم: وهذا هو "هنري بيرنشتاين" Henry Bernstein يقدم في عام ١٩١١ على مسرح "الكوميدي فرانسيز" la Comédie-Française مسرحيته *"بعدي"* Après moi التي أثارت لغطًا حيث ندد بها المنددون الذين اعتبروها عملاً يهوديًا لا يليق بهذه الصفة أن يتبوأ مكانًا في الفرنسية! ويحقق "إدمون روستان" Edmond Rostand الانتصار لمسرحيته *"النسر الصغير"* l'Aiglon في عام ١٩٠٠ ومسرحيته *"شانتيكلير"* Chantecler في عام ١٩١٠. وتتفجر روح الفكاهة البولڤارية عند "تريستان برنار" Tristan Bernard في مسرحيات مثل *"المقهى الصغير"* Le Petit Café في عام ١٩١١. وينجح "چورچ كورتيلين" Georges Courteline نجاحًا رائعًا بأسلوبه الكاريكاتيري الذي سخر به من البورجوازية الصغيرة، ويحلو لـــ "چورچ فيدو" Georges Feydeau أن يكثر من الدسائس في مسرحياته مثل *"البرغوث في الأذن"*

La Puce à l'oreille التي كتبها في عام ١٩٠٧. وقدم "چورج دي پورتو ريش" **George de Porto-Riche** و"هنري باتاي" **Henri Bataille** و"فلير" **Flers** و"كاياڤيه" و**Caillavet** أعمالاً من نوع الڤودڤيل. وليس هناك أدنى شك في أن مؤلفي هذه الكوميديات الخفيفة الناجحة التي أداها ممثلون مشهورون من قبيل كونستان **Constant** وكوكلان **Coquelin** وسارا برنار **Sarah Bernhardt** أو لوسيان جيتري **Lucien Guitry** أسهموا في صناعة صورة باريس "العصر الجميل" العابثة المرحة التي اجتذبت بورجوازية الأقاليم، بل اجتذبت كذلك أجانب كثيرين أتوا ليذوقوا مفاتن العاصمة الفرنسية.

وإذا كان المسرح البورجوازي يتربع على العرش في باريس، فإن التمثيليات الشعبية مازالت حية هناك. في الأحياء المهملة أو النائية مسارح صغيرة تمتع مشاهدين يستغلون فترة الاستراحة في تناول الطعام والشراب والاسترواح على طريقة "البيكنيك" في الهواء الطلق. وكان رجال من السرك يجتذبون الجماهير – كان اللاعبان المشهوران "فوتي" **Footit** وشوكولا **Chocolat** " يقدمان نمرة «العبيط والعظيم » **Clown et Auguste** – وكان الفشارون المحترفون يعرضون عروضًا حية في الشارع. كذلك كانت هناك صالات «العجائب » مثل "مسرح السحر" للأطفال، وممـر شوازل **passage Choiseul**، ومسـرح مدام سـاركي **Mme Sarqui** للأكروبات للأطفال، أو مسرح العرائس في اللوكسيمبور **Luxembourg** تتيح المتعة للأطفال. وفي مدن فرنسية عديدة أنشئت أكشاك موسيقى، وصالات للموسيقى الشعبية. ولكن المنافسة كانت شرسة. وعندما فشلت الحانات المتطرفة [المسماة بـ] "الجانجيت" **guinguettes** وليدة القرن الثامن عشر والتي كثيرًا ما ساءت سمعتها، هي الحانات [المسماة بـ] "الجوجيت" **goguettes** التي كانت الملتقى الأثير لمنشدي القرن التاسع عشر الهجائين، عندما فشلت هذه وتلك ابتداءً من ١٨٨٠ في شد الزبائن، كان هناك أناسٌ نجحوا في اجتذابهـم.

هؤلاء هم منتجو العروض الأكثر شمولاً التي مزجت الأغنيات والفكاهة والمشاهد الجذابة، ازدهرت في باريس والأقاليم هذه المحلات التي أسموها "الإلدورادو" **Eldorados** أو "سكالا" **Scalas**، وهي من نوع "مقاهي الغناء" "الكافيكونس"، وزاد عددها في باريس عن ٢٦٠، ومن أمثلتها "المولان روج"**Moulin-Rouge** الذي استهدف زبائن من الطبقة الرفيعة و"إيدن" **Éden** [عدن] الذي استهدف عائلات أكثر تواضعًا، وكانت تنعم بمنظومة تجارية ذات وكالات تجتذب الزبائن بالإعلانات، مما أتاح لها أن تجرف شريحة واسعة من العملاء، وبخاصة تلك التي تأتلف من وجهاء الأقاليم. كانت "مقاهي الغناء" "الكافيكونس" المترفة أو المراقص الشعبية "الباسترانج" **bastringues** تشد إليها عازفين ومغنين يؤدون بآلات النفخ مقطوعات من الأوبريتات، أو يغنون أغاني جريئة، أو رومانسات عاطفية، أو أغاني واقعية، أو أغاني مستعمرات، أو أغاني بلاد غريبة أو مقطوعات وطنية، "[فيليكس] مايول" **Mayol** (أغنيته المشهورة: تعالي يا پوپول ١٩٠٢)، "پولوس" **Paulus**، "درانيم" **Dranem**، "پولير" **Polaire**، "إيڤيت جيلبير" **Yvette Guilbert**، "چين أڤريل" **Jane Avril**. بيع أغنيات هؤلاء بالمائة ألف نسخة بفضل دعاية المزايدات، وانتشارها على ألسنة مغني الشوارع، واستكمالها بإعلانات العروض، والصور الفوتوغرافية التي طبعت على نطاق واسع، كل هذا استهل عصر النجومية بعد الحرب. صالات الموسيقى [المعروفة باسم] "الميوزيك هول" **music-halls** التي اعتبرت أحيانًا تحويرًا لعروض الأوپريت في زمن الإمبراطورية الثانية، ظهرت على هيئة أشكال محدَّثة وأكثر تأخرًا من مقاهي الغناء الكافيكونس التي ازدهرت إبان الإمبراطورية الثانية. وقامت هذه الصالات بتطويع نمرها الخلابة (مزيد من الاسكتشات ومن«المشاهد المثيرة » – نساء ملتحيات، أشياء وهمية)، كما قامت بتغيير الصالات وإضفاء مزيد من الترف عليها وإحداث مساحة فاصلة بين خشبة العرض وبين الصالة التي أُطفئت أنوارها. وعمدت إلى تشغيل أوركسترات وراقصات زاد تجردهن شيئًا فشيئًا، "ملكة المراعي"، "نيني

بساقيها في الهواء"، "شبكة فوق بالوعة". هذه الصالات التي تقدم العروض، مشاركةً منها في الولع بالأنجلوسكسونية وبشائر الأمركة، استقبلت نجمات لهن أسماء لها رنين أنجــلوسكسوني من قبيل: الراقصة "لوي فوللــر" **Loïe Fuller** و«رقصتها الثعبانية» التي استخدمت مقومات النور وحققت المجد في صالة "الفولي بيرچير" **Folies-Bergère**. هذه الأماكن الاحتفالية المبهرجة الكاشفة عن الذوق الميال إلى بهرجة التمثيل، أو «الترف الفقير» الذي كرهه الأخَوان "جونكور"، أسهمت في إحكام الصناعة قبضتها على أوقات الفراغ في العصر الجميل. فتنافس المقاولون في إعمال الخيال لاجتذاب المشاهد. وكان من الممكن أن تقدم صالات مثل "كازينو دي پاري" **Casino de Paris** و"الأوليمپيا" على التوالي عروض الميوزيك هول، والحفلات الراقصة، وأسواق العيد، بل كانت تفتح أبوابها لاستقبال هواة الپاتيناچ وللعروض السينماتوغرافية. ولكنها تختلف عن كاباريتات حي "مونمارتر" الذي أصبح مركزًا من المراكز الرئيسة للمتعة في باريس التي تغنى لها "أريستيد برويان" **Aristide Bruan** بإفاضة أي إفاضة. وعلى نسق [كاباريت] الـــ "شانوار" **Chat noir** [حرفيًا=القط الأسود] لـــ "رودولف ساليس" **Rodolphe Salis**، تأسس في عام ١٨٨١، تقدم هذه الكاباريتات نوع «الكاباريت الفني» **cabaret artistique** لجمهور انحصر بشكل متزايد في بورجوازيين صغار وطلاب؛ والشعراء المغنون يقدحون قريحتهم بنبرات أكثر شعرية في السخرية اللاذعة أو السياسة، ممددين تقاليد حياة البوهيمية وعكس المألوف.

• **الصور تتضاعف**

عندما يخرج الفرنسيون من صالات مشاهدة العروض يجدون أنفسهم يواجهون الصورعلى نحو متزايد. وإذا كانت ساعة مجد الإعلانات الملصقات الأفيشات في السنوات ١٨٩٠ قد أفل نجمها جزئيا، فإن ذلك لم يعد يمنع أعمدة

الإعلانات المُرِّيسيَّة[1] من التحلي بإعلانات عن العروض وبانتقال الإعلانات مضاعفة بوسائل مختلفة منها أن يسير بها طوّافون يحمل الواحد منهم كالساندوتش إعلانًا على صدره وآخر على ظهره. وقد تلقف "تولوز-لوتريك" **Toulouse-Lautrec** (توفي في عام ١٩٠١) و"موشا" **Mucha** وشتاينلاين **Steinlein** و"جراسّيه" **Grasset** تقنية الإعلان الأفيش التي بدأها "چول شيريه" **Jules Chéret**. وشخصيات الإعلانات الأسطورية - أمثال "ريپولان" **Ripolin** أو أمثال "بيبندوم" **Bibendum** - وهي تلهج بالثناء على ميزات الرسم والنقل بالپنيماتيك أي تقنية النفخ خلال شبكة أنابيب - بدأت تكوِّن جزءًا من ديكور مدينة باريس ومترو الأنفاق. ذلك وقت سيادة الإعلان الأفيش الملون الذي يقف إلى حد عجيب على طرف نقيض من الفوتوغرافيا والكارت پوستال التي كانت تطبع بالأبيض والأسود على اعتبار أنها للاستخدام أكثر منها للزخرفة.

وامتدت الثقافة البصرية بعيدًا إلى ما وراء هذه الصور الثابتة. وظهر الذوق المتجه إلى الاستعراض والبهرجة في المعارض الدولية، من قبيل معرض ١٩٠٠ الذي بنيت من أجله أجنحة مستعمراتية منيفة، أو- على مستوى أكثر تواضعًا - من قبيل "متحف جريڤان" **Musée Grévin** [متحف الشمع] الذي يعرض تماثيل من الشمع وصورًا متحركة. وليست الحقبة مجردة من الإبهار المَرَضي: كانت زيارات المقابر والمشرحة تحظى بتقدير خاص، على الرغم من أن المأمور "ليپين" **Lépine** منع ابتداءً من عام ١٩٠٧ التردد على المشرحة. أما الشغف بالمشهد الپانورامي، فإذا كان قد فقد شيئًا من الإقبال الذي عرفه قبل بضع عشرات من السنين، فإنه ظل

---

(١) أعمدة الإعلانات المُرِّيسية **Morris colonnes** أعمدة أسطوانية عريضة في الشوارع تلصق عليها الإعلانات، واشتهرت خاصة بالإعلان عن صالات العرض المسرحي والسينمائي وما إليها. (المترجم).

باقيًا؛ وأصبح من الممكن أن يصبح «سينيوراما » وأن يسمح للمشاهدين المجتمعين في منطاد قابل للتوجيه بأن «يقوموا بجولة في العالم السينيماتوجرافي ». والواقع أن السينما قلبت الكثير من العادات.

أول عرض سينمائي عام نظمه في ١٨ ديسمبر ١٨٩٥ الأخوان "لوميير" **Lumière** بـــ "الجران كافيه" في "بولڤار دي كاپوسين" في باريس. وكانت برامج العروض التالية تتكون من شذرات قصيرة جدًا تنتمي أكثر ما تنتمي إلى الغرائب العلمية والمشاهد الريفية. وكان الفنيون العاملون مع الأخوين "لوميير" باعة سينيماتوجراف جوالين بمعنى الكلمة، يصورون ويعرضون على الآلات نفسها، بمساندة صوتية من الفونوغراف. ابتداءً من سنة ١٨٩٧ أُكملت برامج العروض بإضافة أحداث جارية و«غرائب وطرائف » على نسق الريبورتاج أو الرحلة السياحية أو موضوعات تغلب عليها سمات الأحلام. وعلى الرغم من أن مصطلح سينيماتوجراف ظل مقصورًا على الأخوين "لوميير" **Lumière** فإن ما كان يسمونه آنذاك «الفوتوغرافيا المتحركة» عرف نجاحًا كبيرًا في باريس والأقاليم وفي أوروبا قاطبة. «سينما الغرائب الجذابة » هذه – أفلام قصيرة جدًا تعرض مناظر طبيعية ونمرًا من الميوزيك هول أو مشاهد من الشارع – جرى نشرها في مختلف أنواع الأماكن: محلات تجارية ("دوفاييل" **Dufayel** في باريس)، سيركات، مسارح، كافيكونسات، صالات ميوزيك هول **Music hall**، قاعات خلفية في المقاهي، منتديات، أسواق عيد. وكان الوقت صعبًا – شراء الأفلام كان غاليًا بالنسبة للمستغلين الذين كان أغلبهم في أوضاع هشة، المجتمع الجيد ألم به إرهاق عابر، حريق "بازار العمل الخيري" في ٤ مايو ١٨٩٧ أحدث قلقًا – وكان الجوّلان هو الذي أتاح للسينما أن تنمو. راح العارضون الجوّالون وقد تزودوا بأجهزة قابلة للفك والنقل يجوبون ربوع فرنسا تقلهم قطارات السكك الحديدية أو يسلكون الطرقات.

وحدثت عدة تغيرات حول عام ١٩٠٧. فقد قام "پاتيه" **Pathé** – وكان أصلاً يصنع أدوات عرض سينمائي ويبيعها – بإيقاف بيع الأفلام مفضلاً تأجيرها. وتوازى مع ذلك إنشاء صالات عرض سينمائي ثابتة تقريبًا في كل مكان في فرنسا (١٧٠ صالة عرض كانت محجوزة لهذا الغرض قبل الحرب في باريس)، بينما استمر العارضون الرُّحَل في النشر والانتشار في المناطق التي قلت فيها إمكانات اتخاذ صالات عرض ثابتة. إلا أن تضاعف أعداد الصالات والمنتجين لا ينبغي أن يسدل قناعًا يخفي التفرقة الاجتماعية الشديدة: فلم يكن هناك من نقاط مشتركة إلا القليل بين صالات العرض الفاخرة من قبيل "جومون بالاس" **Gaumont-Palace** [حرفيًا = قصر جومون] بميدان "كليشي" **Clichy** التى افتتحت في عام ١٩١١ وصالات العرض المتواضعة في هذا الحي أو ذاك. أما الصالات الأولى فكان مديروها يجتذبون زبائن ميسورين مغرمين بالحفلات الصباحية «الماتينيه»؛ وأما الصالات الأكثر شعبية فكان جمهورها العريض يفضل الحفلة المسائية «سواريه» يوم السبت.

وفي الأحوال كلها أخذ البرنامج – الريپرتوار – يتغير شيئًا فشيئًا: فحدث انتقال من «المناظر » إلى خياليات أُخرجت على شكل مشاهد. وكان البرنامج يصاحبه عزف على البيانو أو الأرغن، وتغذيه مؤثرات صوتية زاد تعقيدها أو قل، ويعلق عليه كَلَمَنجية («مقدمون » أو «خطباء») قبل أن يؤدي استخدام الانترتترات، التيترات داخل الفيلم، إلى تلاشي هذه المهنة تدريجيًا. وجرت أعمال عديدة على الصوت (كرونوفون جومون) وعلى اللون (الذي كان يوضع يدويًا على الفيلم) صاحبت هذه الفترات الأولى للسينما. والخلاصة أن «"السينما الصامتة" لم تكن قط صامتة، ولم تكن أبيض وأسود (إلا بالنسبة للمستغِلين الأقل ثراءً» (كريستيان-مارك بوسِّينو **Christian-Marc Bósséno**). وطالت مدة الحفلات، فبعد أن كانت ثلاثة أرباع الساعة، تجاوزت الساعتين، بل الثلاث ساعات في دور السينما الكبرى.

ومزجت لوحاتٍ من الأحداث الجارية الفعلية أو المصطنعة (أول جريدة سينمائية منتظمة "پاتيه چورنال" Pathé journal كانت في البداية أسبوعية، يرجع تاريخها إلى عام ١٩٠٨) وأفلامًا قصيرة جدًا بين ١٠ و٢٠ دقيقة، بأنواع منوعة كل التنوع: «مشاهد مضحكة»، «في الهواء الطلق» و«پانورامات» و«ضحكات مجنونة» و«حوادث درامية أليمة» و«دراسات اجتماعية» و«مشاهد حزينة» و«تمثيلية من الكتاب المقدس» و«تمثيليات كوميدية عاطفية». وتضاف إليها طرائف جذابة (وصلات غنائية، نمر حواة، نمر تقليد فكاهي) ويتخلل الحفلة فترة أو عدة فترات استراحة، قبل أن يُدار «الفيلم الكبير الذي يستمر بضع عشرات من الدقائق، وكل هذه الأشياء تجري في جو غالبًا ما يكون جياشًا.

وكان المختصون في الإمتاع أول من استولوا على هذه الطريقة وطوعوها للصناعة وابتكروا «سينما الخدع » مستلهمة من السيرك ومن الكافيكونس ومن المسرح. فاستخدم "ميلييس" Méliès مواهبه في خدع الحواة ونفذ فيلم *"رحلة في القمر"* في عام ١٩٠٢. وفضل كثير من كتّاب السيناريوهات، سواء كانوا روائيين شعبيين رجعوا إلى مذهبهم أو خيول طروادة من الأكاديمية الفرنسية، أن يندفعوا إلى كتابة أفلام واقعية. وبدأت جمعية *"لو فيلم دار"* Le Film d'art [حرفيًا = فيلم الفن] التي أسست في عام ١٩٠٨ بفيلم *"اغتيال الدوق دي جيز"*، وأخرج "لوي فيياد" Louis Feuillade للمنتج "جومون" Gaumont العديد من الأفلام الدرامية التاريخية. وأخيرًا تلقفت موهبة إخراج أفلام فكاهية التراث المكتوب *"الضحك"* أو *"صحن الزبد"* لتخرج مشاهد أخذ شخص على أنه شخص آخر، ومواقف خارقة للمألوف: أبدع "ماكس ليندر" Max Linder للمنتج "پاتيه" Pathé في عام ١٩٠٩ سلسلة "ماكس" Max، وأبدع "فيياد" Feuillade في عام ١٩١٠ سلسلة "بيبي" Bébé وأبدع "چان دوران" Jean Durant سلسلة "كالينو" Calino. والسينما عندما تكون واقعية تكون تقليدية، وهكذا فإن سينما الخيال والخروج على المعقول تنحو منحى النقد.

وإذا كانت الشركات الفرنسية في بداية السينيماتوجراف، وبخاصة "جومون" **Gaumont** و"پاتيه" **Pathé**، في وضع قوة، فقد تعرضت شيئًا فشيئًا لمنافسة شركات أوروبية وأمريكية، حتى وإن ظلت في وضع مهيمن حتى نشوب الحرب. وسوف تفقد الشركات الفرنسية أنصبة من السوق بقدر ما كان من الصعب أن تقوم السينما الفرنسية – التي أرادت لنفسها كما قال "پاتيه" **Pathé** أن تكون «تسلية المتواضع والعامل »- بتجديد نفسها: كانت مشاهد الحياة الأمريكية هي مصدر الإلهام بالنسبة إلى العديد من الأفلام الواقعية وسيكون من الضروري الانتظار حتى عام ١٩٠٩ لنرى أول فيلم فرنسي طويل، هو فيلم *"النبوت"* **L'Assommoir** إخراج "ألبير كاپيلاني" **Albert Cappelani**.

التسلية أيضًا هدف الرياضة البدنية التي هي وقت فراغ البورجوازية، ولقد كسبت الرياضة قبل الحرب شيئًا فشيئًا جمهورًا شعبيًا.

• **الصحة والمتعة**

بعد أن ظلت السياحة زمنًا طويلاً حكرًا على الأرستقراطية والبورجوازية العالية اللتين كانتا تنزلان في الفنادق الفارهة على شواطئ البحر أو في الوديان أو المنتجعات الجبلية الأوروبية، هاهي ذي تمس قطاعًا متعاظمًا من سكان المدن. ما من شك في أن منتجعات الاستحمام الكبيرة والمشاتي ملاذ أوسع الناس ثراء: مدينة بياريتس **Biarritz** التي رفع ناپليون الثالث شأنها، وكذلك "كابور" **Cabourg** و"كان" **Cannes** أو "شامونيكس" **Chamonix**. ومع ذلك فمنذ عام ١٩٠٠ أصبح ما يزيد على ٧٠٠٠٠٠ يختلفون إلى مدن الاستشفاء. ويشهد ما فيها من كازينوهات ومطاعم وميادين سباق الخيل أنها لم تعد مجرد أماكن للاستشفاء بل أصبحت مدنًا للمتعة. وعلاوة على ذلك فقد جرى تنظيم السياحة: "جرينوبل" **Grenoble**

و"بياريتس" أنشأتا أول نقابات على سبيل المبادرة في نهاية السنوات ١٨٨٠ وأنشئ المكتب القومي للسياحة في عام ١٩١٠ لمَرْكَزَةِ بيانات هذه الهيئات المحلية. وأتاح تطور السكك الحديدية إبان القرن التاسع عشر زيادة الانتقالات القصيرة المدى زيادة مطّردة. وكانت تذاكر السفر بالتعريفة المخفضة إلى «حمامات البحر » و«الرحلات » و«قطارات المتعة» فرصًا اغتنمت في اللحظة التي غلبت فيها متعة الحمام فوائده الطبية. ولكن البلاچات التي اختلفت إليها البورجوازية الصغيرة والقليل النادر من العائلات العمالية ليست هي مع ذلك نفس بلاچات البورجوازية.

ومن الممكن ملاحظة هذا الصدع الاجتماعي في الأنشطة الرياضية.

ظلت الرياضة زمنًا طويلاً حكرًا على النخبة الثرية، وعندما أطلق "بيير دي كوبيرتان" **Pierre de Coubertin** "الألعاب الأوليمپية" في عام ١٨٩٦ حرص على ألا يفهمها على أنها تظاهرة شعبية. كذلك تمسك "النادي الألپي" الذي أنشئ في عام ١٨٧٤ بقصر العضوية على النخبة. وتطلب الأمر حماس منظمي «المستعمرات» العلمانية والمؤسسات الخيرية الكاثوليكية في أوائل القرن [العشرين] لكي تنتشر موضة "الألپينية" **alpinisme** بين الشرائح الأكثر شعبية من السكان. ونفذت الرياضات الأنجلوساكسونية – كرة القدم، والرجبي أو ألعاب القوي – إلى فرنسا بواسطة الشباب البورجوازي في المدن، ولم تصبح شعبية إلا ببطء إذا قيست بالرياضة البدنية ورياضة الشيش اللتين تضاعفت أعداد جمعياتهما بسرعة.

أما وضع الدراجة فهو أكثر تعقيدًا. ظلت الدراجة [البسكلتة، الڤيلو] ردحًا من الزمن شيئًا ترفيًا، وقدرت قيمتها بعد عام ١٩٠٠ بنيف وخمسمائة فرنك واشتراها الناس، ووصلت ببطء إلى الطبقات الوسطى. وهكذا يعتبر نادي "التورينج كلوب الفرنسي" الذي أنشئ في عام ١٨٩٠ وبلغ عدد أعضائه في عام ١٩٠٥ مائة ألف عضو، ملاذ راكبي الدراجات. وتنطبق الملحوظة نفسها على الجمعيات العديدة التي بدأت تنافسها على أية حال الاتحاداتُ الأولى للدراجة الأدنى درجة.

وهذا هو على العكس جمهور سباق "تور دي فرانس" الذي أنشئ في عام ١٩٠٣ على يد مجلة *"لوتو"* **L'Auto** [=السيارة] هذه المجلة الوطنية المنافسة لمجلة *"ڤيلو"* **Vélo** [=الدراجة] هي أولاً وقبل كل شيء آخر مجلة شعبية مهتمة بسباقات التحمل أيضًا **Vél'd'Hiv**. والشغف الذي تثيره على مستوى نجاح إنجازات رياضية كبيرة أخرى وهو ما يوضحه المكان المتزايد الأهمية الذي تفسحه الصحافة لمثل هذه الموضوعات.

ذلك تقرير مزدوج إذن. الرياضة من ناحية تظل شغل فراغ بورجوازي. والرياضة من ناحية ثانية تتطور تطورًا ظاهرًا: فهذه مقاصد القرن التاسع عشر الصحية والمقاصد التي تبعت حرب عام ١٨٧٠الفرنسية الألمانية والتي تتعلق بإرادة تكوين أخلاقي للأمة يواكبه بالضرورة تكوين عسكري ملحوظ في إنماء الجمعيات الرياضية وحمامات السباحة، لم تعد مقاصد لها الأسبقية. أصبحت الغلبة عندئذ للهو والعروض الشعبية. ولابد من أن نضيف إلى ذلك نيلَ وقتٍ لذاته، اتسع مداه نتيجة الالتزام بالراحة يوم الأحد بقرار تم الاقتراع عليه في عام ١٩٠٦، وتعميم اليومية على أساس عشر ساعات [تقرر] في عام ١٩١٢. وبات من الممكن أن يتم شغل وقت الفراغ بطرق متنوعة: طريقة فردية بممارسة صيد السمك أو غيّة الحمام أو الهوايات أو تنسيق الحديقة العمالية – أو "جمعية قطعة أرض وبيت" التي أسسها القسيس "لومير" **abbé Lemire** في عام ١٩٠٣؛ أو طريقة أكثر جماعية بمشاركة في فرق مزامير وفرق غنائية واحتفالات مثل الدوكاسّات(١) والكرنفالات أو في مسابقات مثل مسابقات الصيد التي انتشرت بشكل عام في السنوات ١٨٩٠. هذه الممارسات التي تثبت وجود نزعة فردية متنامية ووجود انتشار جماهيري لشغل أوقات الفراغ، تعلن على نحوٍ ما تغيرات ما بين الحربين.

---

(١) الدوكاس **ducasse** أصلاً عيد من أعياد الكاثوليك، ثم أصبحت الكلمة، شأنها شأن الكرنڤال والكيرميس، تطلق على سوق العيد التي تقام في ساحات مكشوفة وتحفل بما تحفل به الموالد من تسلية ولعب ولهو. (المترجم)

الفصل الثاني

الحرب العظمى والعشرينيات

تستهل الحرب العالمية الأولى حقبة عجيبة سواء في مجال الإبداع الفني أو في مجال الإنتاج ومجال مسلك الإنتليكتواليين **intellectuels**. وإذا كان من الممكن استرجاع مسار تجديد الأفكار، فإن التزام الفقهاء **clercs** الذين حيرتهم الحرب إذ تحتم عليهم أن يتخذوا موقفًا من الثورة البلشفية(١)، لم يعد في مقدورهم أن يقيسوا أنفسهم بمقياس واحد هو مسألة "دريفوس". ولما كانوا يتعرضون لمعارضات إيديولوجية شديدة، فقد ظلوا يكوّنون عالمًا مغلقًا لم يعد يتحدد كاملاً بناء على المثل الأعلى للعدل والعدالة الذي كان قائمًا قبل الحرب، وهو ما أضر ببعضهم ضررًا كبيرًا.

وكان التصور الفني في تلك السنوات، علاوة على ذلك غامضًا؛ فقد جرت العادة بالحديث عن السنوات المجنونة استحياءً لجو السلام هذا الذي كان المبدعون فيه يظاهرون برغبة عارمة في التجديد وإعادة بناء عالَمٍ على أسس جديدة. وكانت العودة إلى الرخاء والوفاق الأفضل مع ألمانيا ابتداء من ١٩٢٤-١٩٢٥ يحبذان هذه الحمية الإبداعية التي هي في جوهرها من عمل النخبة بعيدًا عن اهتمامات ومطالب شريحة العمال وشريحة الفلاحين من الشعب. ولكن على نحو يتوازى مع هذا السعي إلى الحداثة وعلى نسق أمم أوروبية أخرى، كانت هناك رغبة قوية في استعادة «عصر جميل» **Belle Epoque** - وهذه التسمية اختُرِعت في السنوات العشرينية

---

(١) البلشفية مذهب سياسي وفكري قائم على الماركسية اللينينية يهدف عن طريق تفجير ثورة اجتماعية إلى تحقيق مجتمع لاطبقي عادل، وتمكن البلشفيك عن طريق ثورة أكتوبر ١٩١٧ في روسيا من فرض النظام الشيوعي؛ وكان الاشتراكيون الفرنسيون يحسنون الظن بالنظام الشيوعي الروسي إلى أن اكتشفوا ما مارسه من استبداد، فتغيرت المواقف على نحو ما يبين الكتاب. (المترجم)

لتصف عالم ما قبل الحرب [العالمية الأولى]. هل هذه الرغبة تعبر عن رجعية؟ أم عودة إلى قيم وأساسيات كلاسيكية؟ أم بحث عن نظام أكبر ومزيد من البساطة؟ هذه الحركة من الصعب تمييز خصائصها. وهي على كل حال تثبت ثنائية تلك السنوات: « تذكير بالنظام» من ناحية، ومن الناحية الأخرى"سنوات مجنونة"، وجهان لفترة ما بعد الحرب، لم يتزامنا كل التزامن ولم يتتابعا كل التتابع.

ثقافة الحرب وثقافة ما بعد الحرب.

«ثقافة حرب»؟

- **تفظيع وتهوين**

كيف نعرّف مفهوم «ثقافة حرب»، ذلك المفهوم الذي قدمه بعض المؤرخين منذ السنوات التسعينية؟ «مجموع التصورات والتوجهات والممارسات والمنتجات الأدبية والفنية التي عملت كإطار لاستثمار الشعوب الأوروبية في الصراع »، هذا هو شرح "ستيفان أدوان-رُوزو" **Stéphane Audoin-Rouzeau** الذي يرى أن الحرب العالمية الأولى تمثل لحظة خاصة لتفظيع(١) العقول **brutalisation des esprits**.

و«ثقافة الحرب »لا تتخذ فقط شكل «حشو الجمجمة»، وإن كان ذلك حقيقة واقعة، فالصحافة القومية إذ تنافس في بث النداءات الوطنية، وإذ تضاعف الأخبار الزائفة و«الملفقة»، وإذ تجعل نفسها سير نقل لحركة الدعاية الحكومية، تحيط الرأي العام بإطارها. وهي تخترق المجتمع أكثر بتهوينها **banalisation** صورة الصراع،

---

(١) تفظيع، كلمة استحدثناها من "فظيع" **brutal**، مقابل الكلمة الفرنسية المستحدثة **brutalisation**. وربما كان من الممكن كذلك استخدام كلمات: تبشيع وتشنيع وترويع وتشريس. (المترجم)

وتبصم البلاد على نحو قوي بقدر إفادتها من تطور الثقافة الوسائطية الذي بدأ منذ القرن السابق. فالصورة في الواقع حاضرة كل الحضور. الصور الفوتوغرافية، والجريدة السينمائية للأحداث الجارية، والإعلانات الملصقات الأفيشات، وبطاقات الكارت بوستال، والمصورات المدرسية، وسلسلة طويلة من أشياء متنوعة توجه الإنسان تجاه الصراع دون ما تغيير. ويمر تهوين **banalisation** الصراع أيضًا من خلال الإبقاء على ممارسات أوقات الفراغ المعهودة في زمن السلام: على الجبهة كرة قدم، وبرامج ميوزيكهول، ومسرح للجيوش؛ ومن خلف المقاهي الكافيكونس ومسارح تتولى بعروضها الحمية الوطنية بعضها تلو البعض. في المدرسة موضوعات مسائل الحساب أو الإنشاء بالفرنسية أو الأمثلة التي تغذي دروس التاريخ والجغرافيا والتربية الوطنية تظهر شاهدة على موقف الحرب المحوري. ويستهدف الخطاب المدرسي وأدب الطفل وعسكرة **bellicisation** الألعاب استنفار الشباب. وقد رُكِّبت بعض الرموز على دبابيس، على صورة الأطفال - الأبطال الساعين إلى اللحاق بالجبهة، وأصبحت من أدوات الدعاية. والصراع الحاضر كل الحضور في المكان العام يجري تقديمه على الرغم من ذلك على نحو مطَهّر ومجرد جزئيًا من الواقع.

وثقافة الحرب تتناول موضوعات تحرص على الرضا بالصراع. إننا نشهد نشر ديانة وطنية: موضوع الانتقام يعاد استثماره ويتحول إلى حرب صليبية من أجل الحضارة. ويتيح نشرُ روح التضحية ربطَ المعتقدات الجمهورية والمسيحية معًا حول حرب يتخيلونها افتدائية. وعلى نطاق أوسع تعتمد ثقافة الحرب على معتقدات جمهورية وقومية لرجال مكلفين بالدفاع عن البلد، ولكنها تعتمد أيضًا على موروث من تصورات سابقة على نشوب الصراع: تأملات في الانحلال الفسيولوجي للعدو؛ ذكرى حرب ١٨٧٠ وقناصيها غير النظاميين. تفاقم النزعات القوميـــة. ثقافة الحرب تندرج في إطار تفظيـــع المجتمـــعات الأوروبيـــة

("چورچ مُس" George Mosse) أي في إطار لحظة تم فيها تجاوز عتبات الفظاعة، إنكار «عملية الحضارة»، وهو ما بينه "توربير إلياس" **Norbert Elias**.

هذه الرؤية لثقافة حرب مُفْرَدة مستندة على فكرة موافقة الشعب تناولتها اليوم بالإكمال والتدقيق دراسات يشدد بعضها على عُنف قهر الدولة، ويشدد بعضها الآخر على المتغيرات الاجتماعية والإقليمية والجنسية بل الفردية التي تلحق بالإجماع المعمم. الرضا بالموت يمكن أن يتخذ لدى «الشجعان» أكثر من معنى: النضال من أجل انتصار البلد؛ الصمود أيًا كان الثمن؛ أن أنتصر لكي لا أموت. من الممكن هكذا إخراج طيف كامل، من المقاومة إلى اعتياد القتال.

• الخروج من الحرب

من الصعب أن نتحدث بشأن ما بعد الحرب مباشرة عن «عملية فك استنفار ثقافي» ("برونو كابان" **Bruno Cabanes**). على العكس. العديد من السمات البارزة لثقافة الحرب تظل باقية بل تبلغ ذروتها: فتضحية الجنود الشهداء يجسمها نصبٌ للموتى يقام في كل تقسيم محلي. ومنذ أن يرتفع بناؤه ينتظم حوله إحياء الذكرى في الحادي عشر من نوفمبر – الذي أصبح في عام ١٩٢٢ عيدًا قوميًا يجمع كل عام المحاربين القدامى في احتفال مدني وجنائزي؛ وتصبح موضوعات التنافر بين الفرنسيين والألمان، والفظائع الفعلية أو الافتراضية، التي اقترفها العدو، مثل «قطع الأيدي» موضوعات دعاية، وتظل المبالغة الكلامية الهجائية حاكمة.

ولكن الخروج من الحرب عملية بطيئة ومعقدة. على المدى القصير تقام الاحتفالات لاستقبال الكتائب، واحتفالات العودة، والولائم ومسيرات الانسحاب بالمشاعل والألعاب النارية كلها تغذي ثقافة الحرب. على مدى أطول يرتكز الخروج من الحرب على الأهمية التي تناط بأبطال الحرب. وعلى الرغم من إخفاء

أو كبت آلام المحاربين القدماء فإن هؤلاء الشباب الذين يحمل بعضهم وصمات الحرب - «أفواهًا محطمة» وضروبًا من العجز - يلمون بالمكان العام. وينوء الحزنُ ثقيلاً مهيمنًا في هذه السنوات بعد الحرب مباشرة، حزنٌ جماعي يصيب جماعات متمايزة (عائلات، قرى...) كما يصيب الأمة قاطبة.

بصمات الحرب في عالم الإنتليكتواليين

تبدو الصدمة التي سببتها الحرب شرسة شراسة خاصة لدى الإنتليكتواليين وفي عالم الأفكار. هذا هو التزام الفقهاء الفاعلين قد تَعَدَّل، وهذه هي القيم وطرائق المعرفة التقليدية قد وضعت على الدوام موضع الشك.

كانت نهاية القرن التاسع عشر قد شهدت لصالح مسألة "دريفوس" انشطار عالم الفقهاء إلى معسكرين متعارضين تعارضًا واضحًا، ولكن عشية الحرب العالمية الأولى، اختلفت مسارات أولئك الذين كانوا قد انحازوا إلى الكابتن اختلافًا خطيرًا. ذلك لأن هذه الحرب التي كان المفترض أن تكون «آخر حرب مطلقًا»، وثورة ١٩١٧ البلشفية غيرتا معطيات التصور الأول؛ منذ ذلك الحين وعلى نحو أشد تحديدًا نشبت المعارضة بين دعاة القومية ودعاة السلام؛ منذ ذلك الحين أصبح اتخاذ مواقف سياسية يلعب دورًا فارقًا حتى إن لم تصل هذه المواقف إلى الدرجة العالية للالتزام الجماعي في السنوات الثلاثينية.

• في قلب الصراع: تراجع الإنتليكتواليين وتململهم

إذا كان الصراع قد هز الإنتليكتواليين هزًا عنيفًا فإنما يرجع السبب في ذلك إلى أنهم شاركوا فيه في الصف الأول. كانت الفرق بصفوفها المضمومة في عام

١٩١٤ ترى حشودها المختلطة التي تضم طلابًا وأساتذة وأدباء تسير مسيرتها. فقد دفع تعاظم النزعة الوطنية إلى صفوف الجند شبابًا من الطلاب، وأدباء من قبيل "ألان- فورنييه" **Alain-Fournier** و"إرنست بسيشاري" **Ernest Psichari** أو "چوي بوسكيه" **Joë Bousquet**، وكذلك متطوعين أكبر سنًا على شاكلة "ألان" **Alain**، وأجانب مثل السويسري "ساندرار" **Cendrars** أو الإيطالي "كانودو" **Canudo**، وكانوا حشدًا عديدًا حتى إن فرقة خاصة من الفيلق – الليجيون– لزم إنشاؤها لاستقبالهم. منذ ذلك الحين كان كل مشروع إبداعي مطول يصبح مخاطرة.

وعلاوة على ذلك تباطأ الإنتاج المطبوع ضحية رقابة قاسية. وكانت الجرائد التي تحكي بطولات الجنود – جريدة "ليكو دي پاري" **L'Écho de Paris** (الطبعة عدد نسخها ٥٠٠٠٠٠ في عام ١٩١٧) أو "لاكسيون فرانسيز" **L'Action française** – تحتل مكان الذروة. كان "پروست" **Proust**، و"چيد" **Gide**، و"رودان" **Rodin**، أو "أبوللينير" **Apollinaire** قراء مواظبين لجريدة "لاكسيون فرانسيز" **L'Action française** التي بلغت طبعتها ١٥٠٠٠٠ نسخة في عام ١٩١٧. وثمة أعمال أكثر أدبية من مثل *"النفس الفرنسية والحرب"* تأليف موريس بارِّس" **Maurice Barrès**، «كروان المذابح» على حد قول "رومان رولاَّن" **Romain Rolland**، أو من مثل "أعمال پول بورچيه" **Paul Bourget** تكمل جوقة الأصوات ذات النزعة القومية العارمة. وفي أعقابهما كرس "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** و"مونتيرلان" **Montherlant** بعد الصراع ريشتهما لفكرة خبرة حربية تزيد الفرد ثراءً وتحمل الأمل للإنسانية. وهناك أدب أقل دعاية وأقل افتتانًا وإن ظل متجهًا إلى إحاطة الأبطال الفرنسيين بعبق البخور، أدب يتغنى بشجاعة شباب المناضلين وشرفهم: تلك أبيات شعر دبجتها "أنّا دي نواي" **Anna de Noailles** أو رواية بقلم "رينيه بينچامان" **René Benjamin** هي رواية *"جاسپارد"* **Gaspard** التي حصلت على جائزة "جونكور" **Goncourt** في عام ١٩١٥. إلا أن الإنتاج أصبح على مر الشهور

وبسبب الكلل والتقزز أقل كَلَفًا بالعسكرية وزينتها. واحتلت جرائد أماطت اللثام عن الأخبار المزيفة و«الأخبار المفبركة» المشهورة و«حشو الجماجم» مكانًا لا يستهان به، فأصبحت جريدة *"ليفر"* **L'Œuvre** يــومية في سبتمبــر ١٩١٤ وتأسســت جريدة *"لــو كانار أنشينيــه"* **Le Canard enchaîné** في عام ١٩١٦. وتضاعفت الكتابات الأكثر ميلاً إلى فضح بؤس الحياة في الخنادق والاختراقات الفتاكة؛ وعلاوة على شهادات الشهود الواقعية الدامغة هــناك مــؤلفات تعمد إلــى الإدانة عمدًا مثل: *"النــار، يومــيات سَرِية"* **Le Feu, journal d'une escouade** (١٩١٦) تــأليف "هــنري باربـــيس" **Henri Barbusse** الذى يوجه هجومًا بمعنى الكلمة إلى المجتمع البورجوازي والرأسمالية والنزعة العسكرية؛ و"چــورج ديهامل" **Georges Duhamel** فــي *"حياة الشهداء"* **Vie des martyrs**(١٩١٧) أو *"الحضارة"* **Civilisation** (١٩١٩) يحلل المنافسات الإمبريالية للدول الأوروبية الكبيرة وضلال الغرب. كانت هذه تلقى الترحيب من المجلات المسالمة التي تولدت عن الحرب، ولكنها لم تكن تشغل إلا مكانًا محدودًا في النوتة الوطنية التي كانت تُعزف آنذاك.

ولا يجحد جاحد أن الإنتليكتواليين وقفوا على الفور، كلهم أو جلهم، وقفة منشدي الوطنية الفرنسية. في عام ١٩٣٤ شجب "چان جيهينّو" **Jean Guéhenno** على أية حال «جمهورية الأدب» هذه التي بدا له أنها «أصبحت مؤسسة جنائزية مربحة». والحق أن الهيئات العاملة على تغذية دعاية الحرب ازدهرت: "لاڤيس" **Lavisse** و"دوركهايم **Émile Durkheim** و"هنري برجسون" **Henri Bergson** أو شارل سينيوبوس" **Charles Seignobos** يشاركون في "لجنة الدراسات والوثائق عن الحرب"؛ ويقوم "هوبير بورچان" **Hubert Bourgin** و"جوستاڤ لانسون" **Gustave Lanson** في عام ١٩١٧ بتأسيس "الرابطة الأهلية" **La Ligue civique**. وليسوا كلهم مشغولين بمتابعة نزعة قومية عارمة ولكن النداء تلقته الأسماع، ومن هذه

الناحية فإن انضمام المثقفين الاشتراكيين إلى الاتحاد المقدس**l'Union sacrée** لا يعدم أن يكون أمرًا ملحوظًا: فقد عين "ألبير توما"**Albert Thomas** المؤرخ والنائب البرلماني الاشتراكي وزيرًا للتسليح في عام ١٩١٦. هكذا سمحت لهم الحرب بأن يندمجوا وسط الفقهاء وبأن يسيروا في صفوفِ جمهوريةٍ انتقدها بعضهم.

وبالتوازي مع ذلك، ولكن على نحو هامشي – وهو ما يشهد على انغلاق فكري شديد – ظهرت على السطح جبهة داعية إلى المسالمة وإلى الأممية – تحلقت بصفة خاصة حول "رومان رولاّن" **Romain Rolland** الذي أثارت مجموعة مقالاته التى بعنوان *"من فوق المعمعة"* والتي نشرت في سويسرا في عام ١٩١٥ صحوة وإعجاب طليعة كاملة. ظهر حينذاك العديد من «المجلات الصغيرة» –هي أدلة على نهضة ناشطة لا سبيل إلى إنكارها: **La Forge**'*لا فورج*" [حرفيًا = ورشة الحدادة] و**Les Humbles** *"ليزامبل"* [حرفيًا= أرقاء الحال]، و **Les Cahiers idéalistes français** *"الكراسات المثالية الفرنسية"*، و*"لا كاراڤان"* **La Caravane** [حرفيًا = القافلة]، و**Les Hommes du jour** *"رجال اليوم"*، و **Demain** [حرفيًا =الغد] – تضاعف المقالات المتعمقة عن ضرورة السلام للعالم وتنشر أعمال رجال تتداولها الأيدي مكونة مجالاً، صحيح أنه محدود ولكنه متحد. وهؤلاء الرجال إذ يختلفون إلى أماكن مختلفة عن أماكن الاشتراكيين الوطنيين – "اتحاد الحدادين" أو "جمعية الدراسات الوثائقية والنقدية عن الحرب" – يؤكدون الانفصال في داخل عالم الفقهاء الاشتراكيين.

هذه التوجهات التي يتخذها الخطاب والتي تسلك مسلك الراديكالية، وهذه المواقف التي تتبلور حول الحوار القومي في أثناء الحرب، هل تُغير، عندما تنتهي هذه الحرب، اتجاه تدخل الإنتليكتواليين في الحياة العامة؟ وهل يمكن أن يكون النمط هو نمط الالتزام الدريفوسي؟

• **بعد الصراع: من التمرد إلى اتخاذ مواقف حزبية**

المعلومة الأولى التي ترج التزامهم تكمن أولاً وقبل كل شيء آخر في نزيف الدم الذي ابتلي به الإنتليكتواليون طوال أكثر من أربع سنوات. ابتداء من "شارل بيجي" **Charles Péguy** الذي قتل في سبتمبر ١٩١٤ إلى "أبوللينير" **Apollinaire** الذي جرح أولاً ثم فتكت به الإنفلونزا الإسبانية في عام ١٩١٨، مرورًا بالمحرك "ألان- فورنييه" **Alain-Fournier** و"إرنست بسيشاري" **Ernest Psichari**، تخلخلت صفوف الكتّاب. وهناك ما هو أشد إيلامًا ألا وهو أن الطلاب كانوا في مقدمة من قضت عليهم الحرب: في "مدرسة المعلمين العليا" بلغت نسبة من قضوا نحبهم في المعارك من طلاب دفعات ١٩١٠ – ١٩١٣ خمسين بالمائة ٥٠ %. وعجّلت الحرب حركة دُفعة« جيل النار» الذي ولد حول عام١٩٠٥ والذي نجا من الخنادق فوجد نفسه في وضع صعب في «جوقة من العجائز» هم دائمًا أصحـــاب الصـــوت المسموع.

والصدمة المعنوية صدمة فظيعة كذلك. فالتمرد يفور ويزأر في الرجال الذين صمموا كل التصميم على اقتراح حلول تحل محل المنظومات المقامة قبل ١٩١٤: وقف الإمبريالية الاقتصادية والسياسية التي أرادت أوروبا ممارستها على العالم، وقف الليبرالية المفروضة بالقوة، وقف التفرقة بين الشعوب! ولن ننسى الصدمة الثانية التي جاءت في تلك السنوات، ألا وهي الثورة الروسية [أكتوبر ١٩١٧] التي توحي بأن هناك بديلاً للأنظمة المستبدة الكبيرة وللديموقراطيات الليبرالية. أعيد – أكثر من أي وقت مضى – طرح السؤال عن العلاقة بين الكتابة وبين الالتزام السياسي.

لابد من العمل، تلك عبارة كررها مدويةً كطَرَقات المطرقة رجالٌ من مثل"دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** الذي لم يتردد في إعلان قوله: «أنا أحب دمي أكثر من حبري» (**Fond de cantine**، *عمق المقصف*، ١٩٢٠). وثمة آخرون، من قبيل "أندريه موروا" **André Maurois** على سبيل المثال، أقل كلفًا بالثأر، يعبرون نثرًا عن السحر الذي يمارسه على الإنتليكتوالي الرجلُ الذي يمارس العمل. هكذا يتكون جيل يهيمن فيه شيئًا فشيئًا الالتزام بعمل، بحركة، ثم بحزب سياسي، هيمنة تعلو على الإبداع في حد ذاته. ولكن لابد أولاً من تمييز بيئات اليسار وبيئات اليمين وإدراك التطور الذي جرى في هذه وتلك.

• **اليسار**

في البيئات المنحازة للمسالمة ينشب النضال بسرعة من جديد كما في أجمل أيام المسألة الدريفوسية لصالح القيم العالمية. منذ مارس ١٩١٨ كتب"رومان رولّلان" **Romain Rolland** «من أجل أممية العقل». في مايو ١٩١٩ ولدت حول "هنري باربيس" **Henri Barbusse** و"پول ڤايّان - كوتوريِيه" **Paul Vaillant - Couturier** و"ريمون ليفيڤر" **Raymond Lefebvre** حركة تحدد مقصدها بأنه «أممية الفكر» التي عرّفت بأنها ثلاثية: المسالمة والأممية والعدل. ويشدد "رومان رولّلان" **Romain Rolland** في **L'Humanité** *"لومانيتيه"* [حرفيًا= الإنسانية] في يونيه ١٩١٩ على «فشل الإنتليكتواليين في أثناء الحرب: "العاملين بالعقل"... وضعوا علمهم وفنهم وعقلهم في خدمة الحكومات»؛ وعليهم من الآن أن يجدوا مرة أخرى طريق الالتزام الدريفوسي وتحاشي كل تورط من أجل أن يدافعوا عن الشعب بأعلى درجة ممكنة من العدل: علامة على حالة عقلية كريمة ترمي إلى قلب عالم فكري تهيمن عليه على نطاق واسع الأحقاد القومية. ومع ذلك فإن

المعطيات تتغير بسرعة وتضع نهاية لهذه النزعة الواحدة: انتهت الثورة البلشفية إلى إقامة جمهورية اشتراكية في روسيا في أكتوبر ١٩١٧؛ وانشق "الفرع الفرنسي من الأممية العمالية"[١] **SFIO** في مؤتمر "تور" **Tours** في عام ١٩٢٠ بين أولئك الذين تحلقوا حول "ليون بلوم" **Léon Blum** وأرادوا أن ينقذوا «البيت القديم» وهؤلاء الموالين للأممية الثالثة التي أسسها لينين والذين كونوا الحزب الشيوعي الفرنسي ولم يتأخروا عن الخروج عن اللعبة السياسية القومية. أما الفقهاء فكان عليهم أن يحددوا اختيارهم: فقد ابتعد نمط الإنتليكتوالي المستقل «الليبرالي» كما وجد في وقت القضية الدريفوسية لصالح نمط « الإنتليكتوالي الحزبي».

فتنت ثورة عام١٩١٧، وقد فُهمت على أنها حاملة لمساواة اجتماعية أقوى، أكثر من واحد ممن برزوا من البيئات الداعية للمسالمة. وأصبحت تدريجيًا بالنسبة للبعض نموذجًا سياسيًا. وهذا هو "هنري باربيس" **Henri Barbusse** يكتب منذ ١٩٢٠ في **La Lueur dans l'abîme** *[= بصيص من النور في الهاوية]*: «ستبدو شخصية لينين على شاكلة مسيح»، إنه بحق الرمز الدال على هذه العملية الراديكالية. ومجلة **Clarté** *"كلارتيه" [=وضوح]* التي أنشأها في عام ١٩٢١ تقدم نفسها على أنها أداة شيوعية. وسيقطع "هنري باربيس" **Henri Barbusse** علاقته بهذه المجلة بعد أن أصبحت تروتسكية، وسينشئ في عام ١٩٢٨ مجلة **Monde** *"موند" [=عالَم]* التي تهدف إلى تشجيع «فن جماهيري كبير» وإلى جمع شمل كتّابٍ يساريين. وثمة إنتليكتواليون، وما زالوا نادرين، التزموا إذن لدى الشيوعيين، ولكن علينا أن نذكر أن المعرفة المذهبية في مجموعها ظلت ضعيفة عند رجال لم يقوموا – على عكس زملائهم الألمان – باستيعاب جيد لنظريات ماركس ولينين.

---

(١) اختصار: **Section Française de l'Internationale Ouvrière** (المترجم).

وهناك أمثلة أخرى على راديكالية الالتزام تجاه اليسار ألا وهي: حالات الدخول «على أساس انشقاق» مذهبي إلى صفوف الراديكاليين والاشتراكيين. وكما هي الحال بالنسبة إلى شباب المفكرين الذين يكونون جماعات الشبيبة الراديكالية ظهرت رغبة التغيير في جانب "الفرع الفرنسي من الأممية العمالية" **SFIO**. والحزب عندما لا يجدد مذهبه ويظل محصورًا بين الثوريين وبين الإصلاحيين، فإن أولئك الذين يبذلون الجهد في البحث والتركيب يجذبون المثقفين الحقيقيين. وهذه هي حال "مارسل ديا" **Marcel Déat** الذي لا يعترض اعتراضًا كاملاً على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج ويواجه التحقيق التدريجي لمجتمع اشتراكي لا يقوم فقط على أساس الطبقة العمالية بل أيضًا على الطبقات الوسطى. وهو إذا لم يقطع علاقته علنًا بحزبه – لا بد من انتظار عام ١٩٣٣ – فهو يجسد الرغبة في تأكيد التزام سياسي متجدد. التطور إذن واضح إبان العشر سنوات لصالح مواقف أكثر تحديدًا من الناحية المذهبية

- **... واليمين**

ماذا عن حال إنتليكتواليّ اليمين؟ اغتاظ إنتليكتواليو اليمين من عودة الإنتليكتواليين النموذجيين في القضية الدريفوسية بسرعة إلى مقدمة المسرح، وسرعان ما وجدوا هم أيضًا الطريق إلى المنشورات والعرائض. كانت أهدافهم واضحة: العدو البلشفيكي هو الآن الرجل المطلوب قتله،« الرجل الذي يجز على السكين بأسنانه»، رجل الأممية الزاحفة، وبالمثل هذه الجمهورية الراديكالية للأساتذة والصحيفة التي تصاحبها *"لوتام"* **Le Temps**، والتي هي صورة التدهور الأخلاقي والسياسي آنذاك. وينبغي أيضًا مناهضة الليبرالية الخبيثة. منذ عام ١٩١٩ وكرد فعل ضد مجلة **Clarté** *"كلارتيه" [=وضوح]* وعلى درب شارل مورا **Charles Maurras** يجسد «حزب الذكاء» الالتفاف حول هنري ماسّيس

Henri Massis. وهنـــاك مجلات تتابع الاتهامات الموجـــهة: *"لا ريڤو أونيڤرسل"* **La Revue universelle** التى أسسها في عام ١٩٢٠ "بانڤيل" **Jacques Bainville** الذي يضم النضال السياسي والعمل الأدبي معًا وكذلك نشريات متعددة: *"ليتوديان فرانسيه"* **L'Étudiant français** شهرية، *أو "كانديد"* **Candide** نصف شهرية. أما *"لاكسيون فرانسيز"* **L'Action française** فقد استهلت سنوات ما بعد الحرب عصرها الذهبي الثاني. ونجحت الحركة في إذكاء الحماس لدى طلاب الحقوق والطب أكثر من طلاب آداب السوربون، ولكنها كسبت بصفة خاصة طلاب الليسيهات والكليات. وهكذا دوّت في الحي اللاتيني أصداء حركة شارل مورّا **Charles Maurras**.

إلا أننا نرى في النصف الثاني من السنوات العشرينية عملية إعادة توزيع الأوراق وبخاصة بين شباب الكاثوليك. واستبق البعض «شباب اليمين» الذين سيأتون في الثلاثينيات وتساءلوا عن الأزمة الروحية والسياسية والاجتماعية التي أصابت أوروبا الكبرى منذ نهاية الحرب. تشهد على ذلك الاستجابة لإلحاح "أميديه ديڤنياك" **Amédée d'Yvignac** بتأسيس مجلة شهرية في عام ١٩٢٤ أصبحت نصف شهرية في عام ١٩٢٥ هي *"لاجازيت فرانسيز"* **La Gazette française** التي كانت عقيدتها تتمثل في إصلاح نظام اجتماعي مسيحي. فلما أدان البابا في عام ١٩٢٦ جريدة *"لاكسيون فرانسيز"* **L'Action française** زاد تحفظ شباب اليمين. وعانت الحركة أزمة حقيقية بين عام ١٩٢٧ وعام ١٩٣٠. وإذا كان البعض من أمثال "چاك ماريتان" **Jacques Maritain** قد قطعوا صلتهم بـــ "شارل مورّا" **Charles Maurras** الذي رأى أنهم يعيبون عليه أنه رفع قيمة الناحية الزمنية [الدنيوية] فوق الناحية الروحية، وأخذ عليه البعض الآخر نزعته الماضوية **passéisme** الأدبية، ومالوا إلى تمييز الاتجاهات الطليعية. ويعتبر نجاح بعض الاتحادات ذوات النزعات القومية في البيئة الجامعية – وهي *"لـي فالانج أونيڤرسيتير"*

[*كتائب جامعية*] Phalanges universitaires من أجل *"جونيس باتريوت"* [*=جماعات الشبيبة الوطنية*] Jeunesses patriots والـ *"فيسو أونيفرسيتير"* [*=فصيل جامعي*] "Faisceau universitaire من أجل الـ *"فيسو دي جورج ڤالوا"* [*=فصيل جورج ڤالوا*] Faisceau de Georges Valois - علامة على أن اتخاذ مواقف موالية للحزب أمرٌ ثبّتت أركانه. وكان من المتوقع لكل هؤلاء الرجال الذين يفرون من حركات اليمين التقليدية أن يفشلوا بين ١٩٢٤ و١٩٢٦ في "ائتلاف أحزاب اليسار"، وأن يقوموا على نطاق أوسع بكشف مساوئ النزعة البرلمانية للجمهورية والرأسمالية التي تواكبها. وليس أقل المتناقضات أن نرى شباب الإنتليكتواليين يلتحقون بصف الاتحادات التي يعلن أغلبها بصوت عالٍ قوي نزعته المناهضة للنزعة الإنتليكتوالية.

في كل الأحوال، عند اليسار وعند اليمين، ستحيط منذ الآن صعوبة متزايدة بتعتيم اتخاذ النخبة الذكية مواقف إيديولوجية - بما آلم "جوليان بيندا" Julien Benda الذي ألقى في [كتابه] *"خيانة الفقهاء"* La Trahison des clercs الذي كتبه بين ١٩٢٤ و١٩٢٧ نظرة حنين إلى فترة مضت استحضرها كالحلم وضع فيها الإنتليكتواليون معركتهم تحت شعار "أشرف القضايا".

- **فروق دلالية**

ومع ذلك لا يجوز أن نفكر في أن شخصية الإنتليكتوالي الحزبي، إذا كانت وُلدت في السنوات العشرينية، كانت مهيمنة. لقد كانت في واقع الأمر شخصية رجال متفرقين - إلا ربما بين الطلاب - ولم تكن كحالها في الثلاثينيات تعبر عن واقع التزام جماعي. ومن ناحية أخرى فإن عمليات اتخاذ مواقف لا تعتمد بالضرورة على الانتماء الحزبي: فالأسماء التي وردت في العرائض المقدمة ضد

حرب الرّيف[١]، وفي المساومات على السلام، أو البوجرومات ضد اليهود، تشهد على أن الالتزام يمكن أن يحدث في مجالات متنوعة جدًا وأن يجمع معًا رجالاً متباينين سياسيًا.

وهذا هو ما جرى مع حركة "أوروبا" التي فضلت، في مواجهة الكاتب الذي نصبته مجلة **Clarté** *"كلارتيه"* ثوريًا، أن تجري فصلاً بين الأدب وبين السياسة وأن تجمع كُتابًا مختلفي المشارب. وعلاوة على ذلك سيكون من الضروري انتظار السنوات الثلاثينية لكي تزداد خطورة الرهانات السياسية، حتى يحس الفقهاء بالضرورة العارمة لمواجهة أزمات زمانهم.

فكرة تجددت

ومع ذلك فالسنوات العشرينية لا تقاس فقط بمقياس التوترات الإيديولوجية. بل يبدو أنها فترة ثراء وافر من خبرات وآراء جديدة.

• مشروعات جديدة

لم تغير الحرب فقط معنى التزام الإنتليكتواليين بل هزت أيضًا سلالم القيم. لن يبقى شيء كما كان من قبل، وكان من الضروري ضرورة ملحة إعادة التفكير في العالم: هذا هو الموضوع الذي اتفق العديد من أرباب القلم على التفكير فيه.

كانت فكرة الاضمحلال حاضرة في كل العقول، ليس فقط اضمحلال فرنسا، بل أيضًا اضمحلال الغرب، والإنسانية. وهذا هو ما تعنيه عبارة "پول ڤاليري" **Paul Valéry**: «ونحن الآخرين، أرباب الحضارات، نعرف الآن أننا ميتون...»

---

(١) حرب الرّيف، ثورة عبد الكريم ضد الإسبان ١٩٢١ وضد الفرنسيين ١٩٢٥-١٩٢٦.(المترجم)

وهو ما تفصله كتبٌ مثل كتاب Le Déclin de l'Occident [= *اضمحلال الغرب*][1]، تأليف الألماني "أُسڤالد شپينجلر" Oswald Spengler (١٩٢٢) أو كتاب العالِم الجغرافي الفرنسي "ألبير ديمانچون" Albert Demangeon المعنون: Le Déclin de l'Europe [= *اضمحلال أوروبا*] (١٩٢٠). كشف الصراع عن عيوب النزعة الفردية البورجوازية وعيوب المنافسات الأوروبية في العالم وكذا الرأسمالية الغاشمة. وكان من الضروري منذ ذلك الحين إعادة الناحية الروحية إلى مكانها وابتكار أشكال جديدة من التنظيم السياسي والاجتماعي.

أما المثل الأعلى الذي يهيمن على المثل العليا الأخرى فهو "نزعة المسالمة". هكذا حَبَا العديد من الإنتليكتواليين بتمنياتهم إنشاء "عصبة الأمم" والتقارب الفرنسي، الألماني وحلم إقامة ولايات متحدة أوروبية. ولقد فكروا، دون أن يكونوا من أتباع النزعة الأممية، أن الفرصة متاحة لفرنسا لكي تدخل في إطار يكون لها فيه دورٌ تلعبه مع استرداد الإخاء الذي فقدته إبان الحرب. في المجالين الاقتصادي والاجتماعي كشفت الحرب عن جوانب الضعف في الديموقراطيات التي وقعت ضحايا تضخم شامل، وعجزت عن أن تعيد اقتصاد الحرب بسرعة إلى وضعه وقد أصبح فريسة تفاوتات اجتماعية صارخة. كانت الكلمة الرئيسة هي إعادة التنظيم. على الدولة أن تقوم بمزيد من التدخل والتخطيط: ونجد هنا أفكارًا للمخطط البلجيكي "دي مان" De Man وكذلك لرجال أكثر اعتدالاً من مثل "برتران دي چوڤنيل" Bertrand de Jouvenel الذي نشر في عام ١٩٢٨ كتاب *"الاقتصاد الموجَّه"* L'Économie dirigée. كذلك التنظيم الاجتماعي يتطلب أيضًا أن يعاد التفكير فيه: لابد من أن يسير العمال والطبقات المتوسطة معًا من أجل تحسين أوضاعهم. على هذه الأرضية يلتقي شباب الراديكاليين ومريدو "مارسل ديا" Marcel Déat. وأخيرًا اتجه التدبير أيضًا إلى إصلاح أخلاقي: لابد من العودة إلى

---

(١) أصل العنوان بالألمانية Untergang des Abendlandes . (المترجم)

طريق القيم الروحية كما يقترح المفكرون الكاثوليك أو المتحزبون للعديد من الاتحادات.

من إعادة تعريف دور الدولة إلى إعادة سبك العلاقات الأممية، ومن إعادة التنظيم الاقتصادي إلى السعي الروحاني، تهب نسمة جديدة. هناك بحق بحث عن هذا «الإنسان الجديد» المميز للثلاثينيات. ولكن بالنسبة إلى العقد التالي تتميز العشرينيات بإعداد هذه الأفكار عند ملتقى حركات مبعثرة أكثر مما تتميز بتكوين بنيات منظمة لكي توضع موضع العمل. والرهانات كما يظهر بوضوح ليست أيضًا متطابقة.

• زمن الأساتذة

دون أن يكون في مقدورنا أن نتكلم بدقة عن تجديد جديد عميق للفكر في العالم الجامعي، فإننا نتبين وجود إغراء فكري تمارسه بضعة رؤوس مفكرة على أجيال من طلاب نابهين ومفتونين. ثلاثة رجال يهيمون على المجموع. "ليون برونشفيك" **Léon Brunschvicg** أستاذ متبحر نشر كتبًا عديدة من قبيل *"تقدم الوعي في الفلسفة الغربية"* **Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale** (١٩٢٧) مبشرًا بنزعة عقلانية مجردة. يلعب بورقة العقل النقدي على شاكلة "إميل شارتييه" **Émile Chartier**، المعروف بكنيته "ألان" **Alain**، الذي يرسل بانتظام مقالاته التأريخية، المشهورة بعنوان **Propos** إلى صحيفة *"لا ديبيش دي روان"* **La Dépêche de Rouen** ومجلة *"لانوفيل ريفو فرانسيز"* **La Nouvelle Revue française** [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة]. ويسعى "ألان" **Alain** إلى مثلٍ أعلى أكثر تشبعًا بالروحانية من المثل الأعلى الذي يسعى إليه "ليون برونشفيك" **Léon Brunschvicg** فيطبق نقده على مجالات منوعة من

الجماليات إلى السياسة. وهو يبرز أستاذًا لنزعة المسالمة في وسط هذه السنوات العشرينية التي تنطبع ببصمة "عصبة الأمم" والوفاق الفرنسي الألماني الذي استرد عافيته. وعلى الرغم من كل شيء فهذان الأستاذان اللذان أماطا اللثام عن عيوب المجتمع يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بجهاز الدولة، بل إن "ألان" **Alain** يمكن أن يبدو من بعض النواحي فيلسوفًا للراديكالية. وهناك شخصية ثالثة نعمت بقبول حسن من جانب الجامعيين هو "هنري برجسون"**Henri Bergson** الذي تكونت فلسفته بين الروحانية والعقلانية قبل الحرب، ولكنها حظيت بالتكريس في السنوات العشرينية بجائزة نوبل للأدب في عام ١٩٢٨.

إلا أن التيارات الإيديولوجية الأممية – وبخاصة أعمال "إنجلز"[١] و"ماركس" – مثل البحوث في العلوم الإنسانية لم تؤخذ في الاعتبار إلا على نحو طفيف. على سبيل المثال "زيجموند فرويد" **Siegmund Freud** الذي بدأت ترجمته أو شهرته على يد خلفائه، لم ينفذ آنذاك إلى الجامعة. ولكن العديد من التخصصات العلمية جلَبْتها على العكس ضروبٌ ملحوظة من التقدم.

• تقدم في قطاعات مختلفة من المعرفة

ثمة أعمال مجدِّدة وعلاقات محسَّنة بين البحث الأساسي والمواجهة العملية تعتبر مؤشرًا على حيوية قوية في بعض العلوم.

هذه هي حال علم الإثنولوجيا، وبصفة خاصة أعمال "مارسل موس" **Marcel Mauss** على المجتمعات البدائية. و"مارسل موس" **Marcel Mauss** يجدد فيها المعرفة بهذه المجتمعات ببيان آليات معينة تحكمها وبخاصة العطاء ومقابل العطاء. وأسس بالاشتراك مع "پول ريڤيه" **Paul Rivet** و"لوسيان ليڤي-برول"

(١) النطق الصحيح للاسم: "إنجلس".(المترجم)

Lucien Lévy-Bruhl – الذي نشر في عام ١٩٢٢ كتاب **La Mentalité primitive** *[=العقلية البدائية]* – معهد الإثنولوجيا بجامعة باريس. وننوه بـــ "هنري والّون" **Henri Wallon** الذي أحدث تقدمًا كبيرًا في علم نفس الطفل بإظهار الارتباط بين نمو الطفل سيكولوجيًا وعمره.

ولكن ربما كانت العلوم المضبوطة هي التي قطع فيها التقدم قبل الحرب أبعد مدى. فأطروحات "أينشتاين" **Einstein** عن النسبية جرى تأكيدها في عام ١٩١٩ ونشرها "پول لانجڤان" **Paul Langevin** على نطاق واسع في فرنسا. وبالتوازي شقت نظرية الكمّات عن الطاقة والنور طريقها. وقام لوي دي بروليه **Louis de Broglie**، الحاصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩٢٥، بإنجاز «الميكانيكا الموجية» التي يذهب فيها إلى أن الموجة تعمل كسند للجسيم.

وجاء الرد على صدى هذه المناقشات الدائرة في العالم العلمي متمثلاً في سرعة عمليات التجريب التي تولدت عن البحوث النظرية. وبعد أن كشف "رذرفورد" **Rutherford** في عام ١٩١٩ عن نواة الأوكسچين، كوّن الباحثون العديد من الأجسام الاصطناعية حتى وصلت "چوليوت كوري" **Joliot-Curie** في عام ١٩٣٤ إلى الأجسام المشعة. في الطب صنع الطبيبان "كالميت" **Calmette** و"جيران" **Guérin** المصل المضاد للسل[١] **BCG** وكانا عاكفين على متابعة التقدم الطبي لصالح الحرب. ومن الممكن إذا شئنا أن نضاعف الأمثلة على الرباط بين المعارف النظرية والتطبيقات العملية التي تسهم في مزيد من تعظيم فكرة الحداثة في هذا العقد.

بين تململات فكرية وفوران علمي جرى عزف لحن ثنائي قوامه توتر وتقدم. هذه الثنائية نفسها تميز عالم الفنون والممارسات الثقافية.

---

(١) الحروف الثلاثة **BCG** اختصار: **Basillus Calmette - Guérin**" (مصل كالميت وجيران المضاد للسل). (المترجم).

العودة إلى النظام في الفنون

متوازيًا مع التململ الذي أصاب عالم الإنتليكتواليين بعد الحرب، أحدث الصراع تحورًا في المناخ الفني في فرنسا. تبع فوران "العصر الجميل" «تذكير بالنظام» – إذا استخدمنا عبارة قالها "كوكتو" **Cocteau** – استمر هذا التذكير بالنظام طوال السنوات العشرينية كلها. كيف ينبغي تقييم مدى مثل هذه العبارة، هل هو: انكفاء على القيم القومية في خط الحرب المستقيم، أم عودة إلى نوع من الكلاسيكية أم بالأحرى رد إلى النظام يواكب ضروب التقدم التكنولوجية والصناعية لاح للبعض كأنه ضروري في قلب هذه السنوات التي ادعى مدَّعون أنها سنوات مجنونة؟

العودة إلى القيم القومية: نظريات...

رأى الصراعُ إجماعًا فريدًا في أصله يمزج المواهب القادمة من آفاق فنية مختلفة، جمعتهم رغبتهم في أن يتعاونوا في المجهود الحربي بأن يستمروا في عملهم.

على أن نشر خطابٍ محافظٍ عن الفن والعودة إلى «الصنعة الجميلة» هما آنذاك الظاهرتان اللتان يمكن تتبعهما. ثمة تناقض جميل يمثله هذا الرجوع إلى الأساتذة الفرنسيين و«الذوق الجميل» القومي لفناني باريس، المدينة التي تعتبر بالإجماع العاصمة العالمية للفنون وملكة الحداثة! الموضوع بالنسبة إلى الكثيرين هو وضع نهاية لاضمحلال "العصر الجميل" والعمل على إحياء الفنون. ولكن الفروق كثيرة بين هؤلاء الذين يرون في الصراع فرصة نهضة وأولئك الذين يتلقفون حجج يمين قومي كامل ويشجبون تعرض الفن الفرنسي لغزو أجنبي

وبخاصة «التكعيبية» الألمانية المدّعاة. وانصب الاستهجان على الزخرفيين الميونيخيين [من مدينة ميونيخ الألمانية] الذين كانوا حققوا نصرًا في صالون الخريف عام ١٩١١، واتُّهم بعض الفنانين بأنهم ينشئون أعمالاً جرمانية - كحال "پول پواريه" **Paul Poiret** على سبيل المثال الذي تحمل عواقب هذا الاتهامات. كذلك الباليهات **Ballets** الروسية تعرضت لهذا الرفض للكوسموپوليتية **cosmopolitisme** التي كانت قائمة في "العصر الجميل". ووُصمت الطليعة بمجافاة الوطنية واتهمت أيضًا بالنزوع نزعة النخبوية ونزعة الفردية. ولما كان الفن الحديث قبل الحرب مرادفًا لخرق النظام وللجنوح إلى الخيال فقد تعرض للهجوم أشد الهجوم. ويبدو إذن من المحتم أن يتم في أقصر فترات ممكنة اكتشاف قيم الفن الحقيقية، والأركان الكلاسيكية للجمال، والانسجام والدقة. والتنويه دائم لا ينقطع بالأساتذة أساطين الرينساس [النهضة] الإيطالية والفلمنكية أو بـــ «الكلاسيكيين» الفرنسيين. وفرنسا في مواجهة «الكولتور» **Kultur** أي: الثقافة الألمانية - تمثل الوريثة الوحيدة الحقيقية للتراث الأنتيكي الإغريقي والروماني العريق العتيق. بل إن "پول ديرميه"**Paul Dermée** يصل إلى حد الإعلان في مجلته *"نور - سود"* **Nord-Sud** */حرفيًا= شمال جنوب/* عن «عصر كلاسيكي وشيك».

... وممارسات عملية

• تخوفات تصويرية

فيما وراء هذه الطفرة النظرية حدثت عودة إلى ممارسة فنية أكثر واقعية. بادر بها "ديران" **Derain** الذي فاجأ النقاد جميعًا منذ عام ١٩١٣ بالرجوع إلى التوازن والبساطة. فلما أصبح جنديًا في أثناء الحرب استخدم المنظور الكلاسيكي مستندًا إلى دراسات دقيقة لروائع الماضي حتى إنه اتهِم بالنزوع نزعة أكاديمية.

أما الرسامون التكعيبيون، فإذا كان استمرار فنهم الذي يميز من كان منهم على الجبهة، من أمثال "فيرنان ليچيه" **Fernand Léger** أو "ألبير جليز" **Albert Gleizes**، فقد تطور أولئك الذين ظلوا في العمق، وبخاصة منذ عام ١٩١٦، في اتجاه تصوير أكثر تقليدية. وهذه هي حال "پيكاسّو" الذي أبدى اهتمامًا بالغ القوة بالرسامَيْن "آنجر" **Ingres** و"كورو" **Corot** واستلهم أعمالهما. ولن تفسد الهدنة هذا المنظور.

وكانت خبرات الـ "نوڤيشينتو" **Novecento** في إيطاليا، وخبرات "الموضوعية الجديدة" **la Nouvelle Objectivité** في ألمانيا، و"التدقيقية" **précisionnisme** في الولايات المتحدة الأمريكية تمثل محاولات يهيمن عليها العرض المحسوس الملموس للشيء. ولكن في باريس، ربما أكثر من أي مكان آخر، استمرت العودة إلى التقاليد التصويرية والقيم القومية في اللحظة التي ألمت حمى شديدة بالفنون في ألمانيا والاتحاد السوفييتي وبعض بلاد أوروبا الوسطى.

ومجموعات الأشخاص عند "پيكاسّو"، على اعتبار أنها انعكاسات عمله إبان الحرب، ليست مجردة من الواقعية، على الرغم من أنها مرسومة على نحو خارق للتوازن. أما "فيرنان ليچيه" **Fernand Léger** فنجده، وهو يتابع مسار بحثياته التكعيبية يهتم أكثر بضروب التقدم التقني وصنوف العرض الاجتماعية. وهذا هو أندريه لوت **André Lhote** الذي تخلى عن تكعيبيته، السابقة وعمل ناقدًا فنيًا في مجلة *"لانوڤيل ريڤو فرانسيز"* **La Nouvelle Revue française** *[حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة]*، يجد في أول معرض بعد السلام لــ "براك" **Braque** لوحات تقنيتها أقل جرأة. ومثله جماعة بوهيمية طليعية بقضّها وقضيضها من العصر الجميل تفقد سماتها الفارقة: "روبير ديلونيه" **Robert Delaunay** بلوحات رسم فيها برج إيفل **tour Eiffel** مرارًا على نحو أكثر واقعية من قبل الحرب، و"سيڤيريني"

"سيفيريني" **Severini** بشخصيات أرليكينو[١] كلاسيكية مستوحاة من الكوميديا الإيطالية المرتجلة الكوميديا ديللرتي **Commedia dell'arte**، و"چوان جري" **Juan Gris** بلوحاته القليلة الابتكار بطبيعتها الميتة، و"لا فرينيه" **La Fresnaye** وأجساده المرسومة على نسق المانييرية **maniérés**. وهمزة الوصل بين كل هؤلاء الفنانين جاليري "ليفّور مودرن" **L'Effort moderne**[حرفيًا = الجهد الحديث] لـ "ليونس روزنبرج" **Léonce Rosenberg**. تلك إشارة إلى أزمان، ففي سوق بلغ الانتعاش فيها أشده، تتفوق هذه الجاليري الجديدة – بين أخريات– على المؤسسات الراسخة المكرّسة، وبصفة خاصة الصالونات الشهيرة، في نشر وبيع الأعمال الجديدة. وعلى العكس من ذلك سيشهد العقد التالي إغلاق العديد من الجاليريات وسوء بيع اللوحات وإن كانت تنتمي مباشرة إلى مسار الحقبة السابقة.

والسنوات الثلاثينية لن تأتي في واقع الأمر إطلاقًا لتناقض هذا الـ «تذكير بالنظام». "سيڤيريني" **Severini** و"ديران" **Derain** ينتصران، ويجري اكتشاف "دي لا تور" **De la Tour** و"لو نان" **Le Nain** من جديد بمناسبة معرض ١٩٣٤ الهائل. وتكوِّن تصويراتٌ متعددة للإنسان جوهرَ عمل الهومانيين الجدد [النازعين نزعة الإنسانياتية] من مثل "كريستيان بيرار" **Christian Bérard** والروسي "تشيليتيڤ" **Tchelitev** أو عمل مجموعة "قوي جديدة" **Forces nouvelles** (١٩٣٥-١٩٣٩) التي اتخذت لنفسها على مثال "چورج رونر" **Georges Rohner** مهمة القيام «بملاحظة الطبيعة على نحو عميق صبور». لم يكن هناك من الرسامين، لا يستثنى من ذلك الرسامون التجريديون من مثل "هيليون" **Hélion**، من لم يتبع نهج الحرص على الشكل ألا يضيع في التجريد.

---

(١) شخصية مضحكة ذات ملابس نمطية من الكوميديا الإيطالية المرتجلة، تكتب بالإيطالية **arlecchino** وبالفرنسية **arlequin**. (المترجم).

• "مجموعة الستة"

ظاهرة ليست حصريًا ظاهرة تصويرية، فهذه هي العودة إلى القيم القومية تُقرأ أيضًا في المجال الموسيقي. ففي الوقت الذي تجد موسيقى شونبرج Schönberg الأتونالية - اللانغمية - منافسين حتى في الولايات المتحدة الأمريكية وفي أوروبا الوسطى يظل الفرنسيون متراجعين أو يفضلون سلوك طرق أخرى. هكذا اندرجت مجموعة الستة -چورج أوريك Georges Auric، لوي دوريه Louis Durey، أرتور هونيـجر Arthur Honegger، داريـوس ميلهـود Darius Milhaud، فرنسيس پولينك Francis Poulenc، چيرمين تايفير Germaine Tailleferre- في مدارج موسيقى استراڤينسكي Stravinski، واعتنقت جماليات الباليهات الروسية، ووثقت ارتباطها بالتراث اللحني الفرنسي التقليدي. هذه المجموعة التي التأمت عراها منذ عام ١٩١٩ عن طريق ألبير روسل Albert Roussel واتخذت صفة رسمية من خلال هنري كولليه Henri Collet في يناير من عام ١٩٢٠ في *"كوميديا"* Comoedia، يبدو على أية حال أنها من أكثر المجموعات تكلّفًا. وأعضاؤها لا يؤلفون موسيقاهم تأليفًا مشتركًا - باستثناء مقطوعات البيانو المجمعة في *"ألبوم الستة"* L'Album des six - إلا *"أزواج برج إيفل"* Les Mariés de la tour Eiffel، وهو عرض قدمته في عام ١٩٢٤ "الباليهات السويدية" أعده "رولف دي ماريه" Rolf de Maré على نص بقلم "كوكتو" Cocteau. كل واحد له طريقته في صياغة نوتته الموسيقية: فاستطاع شونبرج Schönberg أن يرى في الانتقائي داريوس ميلهود Darius Milhaud » أهم ممثل للمدرسة البوليتونالية التي هيمنت منذ ذلك الحين على البلاد اللاتينية«؛ أما فرنسيس پولينك Francis Poulenc فكان يطمح إلى العودة إلى اللحن وإلى "الكونتراپونتو"، ونراه يولي الشعر غرامًا صادقًا ويسعى إلى تمجيده كما سيفعل بعد حين في

"ضروع تيريسياس" Les Mamelles de Tiresias التي استلهمها "ابوللينير" Apollinaire؛ **Arthur Honegger** أرتور هونيجر منفتح أكثر على الموسيقى الألمانية. والشيء الذي يوحد هذه المجموعة الأرموزية الصادعة بالبحث الموسيقي الفرنسي في السنوات العشرينية شيءٌ أكثر من هوية موسيقية أصيلة، هو الانفتاح على أشكال الفن الأكثر شعبية، تلك الأشكال الخاصة بالميوزيك هول أو السيرك، وكذلك الانفتاح على كل الكتابات - فهذا هو ميلهود **Milhaud** يُعِد *"خلق العالم"* **La Création du monde** في عام ١٩٢٣ على نص بقلم "بليز ساندرار" **Blaise de Cendrars**.

• **تناقض الممارسة المعمارية وبناء المعالم**

ولكن «التذكير بالنظام» لا يعني دائمًا العودة إلى قيم قومية خالصة على نحو حصري مفرط، ولا الانكفاء على نظام قديم. صحيح أن كتاب "ما بعد التكعيبية" الصادر في عام ١٩١٨ تأليف "أوزينفان" **Ozenfant** و"چينيريه **Jeanneret** – هو فيما بعد "لو كوربوزييه" **Le Corbusier** – اتُّهمت التكعيبية بالملاينة وطولبت «بحدة صارمة»؛ والنزعة "النقائية" التي رُفع لواؤها من خلال معرضين، معرض ١٩١٨ ومعرض ١٩٢١، تنخرط في صف تقاليد فرنسية وتقدم للرائي لوحات تحرص على الشكل ألا يضيع في التجريد، ولكن *"الروح الجديدة"* **L'Esprit nouveau** التي دعا إليها "لو كوربوزييه" **Le Corbusier** وأوزينفان" **Ozenfant** في أكتوبر ١٩٢٠ قليلاً ما تحض على الرجوع إلى الوراء، بل هي تحض على مثل أعلى يقوم على إعادة النظام في مجال العمارة.

وهذا هو فن العمارة، الفن بامتياز، في هذه الحقبة التي ينبغي أن تجري فيها إعادة بناء كل شيء. ويعلن الناقد والرسام الشاب "بيسيير" **Bissière** على الملأ

نهاية التكعيبية ويصرح بقوله «...ولقد حان الوقت لكي نضع النظام في هذا الاضطراب ولكي نبني». وهذا هو في الواقع هدف **L'Esprit nouveau** "*الروح الجديدة*" التي دعا إليها "لو كوربوزييه" **Le Corbusier**، حيث يقول: «إنها روح بناء وتركيب يقودها مفهوم واضح». لا بد من أن نتيح للاختراعات وضروب التقدم التقنية أن تلعب لعبتها من أجل تنفيذ أعمال كاملة والتفكير في العلاقات بين المكان العام والمكان الخاص وتخيل كل الترابطات الممكنة بين بيت حقيقي يكون «آلة للحياة» وبين مدينة على صورة تلك التي قدم المعماري مشروعها إلى "صالون الخريف ١٩٢٢ " **Salon d'automne**.

وعلى الرغم من ذلك فإن الهيئات العامة قليلاً ما تأخذ في اعتبارها المستجدات المعمارية. العودة إلى الماضي هي السمة الملحوظة على نحو خاص في موجة إعادة البناء التي تملكت فرنسا بعد الحرب. لا مكان فيها لأصحاب النزعة الوظيفية **fonctionnalistes** المنتمين إلى الـــ "باوهاوس"(١) **Bauhaus** الذي أنشأه "جروبيوس" **Gropius** وهم من المدافعين المتحمسين عن بناء بيئة جديدة للجماهير، دون التفات إلى دعاة الإعمارية **constructivistes** الروس المتبعين لخطة إنتاج مبان عديدة على شكل واحد يفترض فيه أن يواكب تحول المجتمع، ودون التفات إلى أتباع البرنامج المتعدد التخصصات **pluridisciplinaire** لـــ "دي ستيل" **De Stijl** الذين يسيرون على درب "موندريان" **Mondrian** ويعظمون قيمة علم الجمال الخالص. هكذا يجري البناء كالمعهود قبل الصراع، وسط الوهم الشائع أن هذا الصراع لم يكن إلا جملة اعتراضيةً. أما المباني الأكاديمية التي مستها

---

(١) كلمة "باوهاوس" **Bauhaus** ألمانية معناها حرفيًا "دار العمارة" وهو الاسم الـــذي أطلقـــه "جروبيـــوس" **Gropius** على معهد أبحاث وتعليم يختص بالعمارة والفنون التشكيلية والحرف اليدوية أنشأه في عـــام ١٩١٩ في ڤايمار وكان الهدف منه تحقيق وحدة الفنون والعلوم والتقنيات. وكان لهذا المعهـــد تـــاريخ طويل. ونذكر من أعضائه البارزين "كليه" و"كاندينسكي".(المترجم)

عناصر إقليمية، والتي هيمنت عليها جوائز روما الكبيرة، فقد غزت مدن الأقاليم على هامش المستجدات.

كذلك إنشاء المعالم تعوزه الجرأة: فالنحاتان "مايول" **Maillol** و"بورديل" **Bourdelle** لا يتجددان والنحاتان "چيرفيكس" **Gervex** و"فلامينج" **Flameng** يسيطران سيطرة الأساتذة؛ "أكاديمية الفنون الجميلة" تحتكر أمر تكليف طويل النفس طبقًا للروتين يشهد على ذلك إهمال إقامة معالم النصر الفارهة حتى عام ١٩٣٩. وبناءُ ضريح فارغ على عجل بمناسبة ١٤ يوليه ١٩١٩ كما أراد "كليمنصو" **Clemenceau** ثم هدمُهُ على عجل أيضًا، يتيحان على نطاق واسع التنبؤ بالتخبطات في فترة ما بين الحربين، تخبطات فرنسا المرتعدة الشكاكة حيال الصورة التي ينبغي أن تقدمها عن نفسها.

ومع ذلك فإن العودة إلى ممارسات قليلة التجديد وإلى صنوف محافظة من الخطاب ليست واقعًا يشمل كل الفنانين: هناك"لو كوربوزييه" **Le Corbusier** يثبت ذلك مثل عشرات من المبدعين المنجرفين في دوامة السنوات المجنونة[١].

«السنوات المجنونة»

كان من الممكن أن تعني «العودة إلى النظام» توقفًا عنيفًا شرسًا أو بطئًا للتجديد أو مجرد رغبة في الوصول بالأرواح إلى مزيد من الصفاء. ولكن من الممكن أن نقرأ السنوات العشرينية بمفاتيح أخرى: مفتاح الجري المفتون وراء مستحدثات، أو مفتاح الرغبة في الاستمتاع بكل اللحظات في هذه الأوقات التي وجد الناس فيها من جديد سلامًا ورخاءً. ثمة ظاهرة وضحت للعيان على نحو

---

(١) "السنوات المجنونة" هي الترجمة الحرفية للتعبير الفرنسي **les années folles** التي كانت سنوات ولع مفتونة، أكثر من كونها سنوات جنون بالمعنى الاصطلاحي للكلمة. (المترجم)

خاص ابتداءً من النصف الثاني من العقد هي هذا «الجنون » folie الذي استولى عندئذ على الفنون والذي هو السمة المميزة التي طالما تلقفها المراقبون ليصفوا بها هذه الحقبة.

الحديث بكل الوسائل...

• باريس، مكان الحداثة

حتى إذا لم تكن العاصمة الفرنسية في قلب ثورات السنوات العشرينية الفنية، التي جرت أكثر ما جرت في برلين أو موسكو، فإن شأنها لم يتضعضع بل ظلت نقطة لقاءات أساسية. وقد اعتبرها الفرنسيون أنفسهم، من مثل "پول ڤاليري" **Paul Valéry**، وكثيرٌ من الفنانين الأجانب بمثابة المدينة المنارة، فهي تجذب رجالاً ونساءً جاءوا من كل صوب وحدب لكي يلاحظوا خيرًا مما لاحظوا ولكي يرتقوا نحو الكمال: من روسيا جاء رسامون من قبيل "سوتين" **Soutine** "سوتين" و"شاجال" **Chagall** كونوا مع آخرين "مدرسة باريس" الشهيرة التي لم تتحدد حدودها إلا على نحو بالغ السوء، وجاء موسيقيون مثل **Stravinski** استراڤينسكي و"پروكوفييف" **Prokoviev**، ومصممو مشاهد "الباليهات الروسية" **Ballets russes** من مثل "لاريونــوف" **Larionov** و"جــونتشاروڤا" **Gontcharova** ومصممو الرقصات من مثل "فوكين" **Fokine** و"پيتوئيف" **Pitoëff** على المسرح؛ وجاء من الولايات المتحدة الأمريكية «الجيل الضائع» من كتّاب مثل "هنري ميللر" **Henry Miller** أو "سكوتّ فيتسچيرالد" **Scott Fitzgerald**؛ ومن إيطاليا نذكر "برانكوزي" **Brancusi**. و"چاكوميتي" **Giacometti**؛ ومن ألمانيا نذكر "ماكس إرنست" **Max Ernst**. تلقاهم حي "مونپارناس" **Montparnasse** وحي "مونمارتر" **Montmartre** قبل الحرب في مقاهيه الرائعة "لا كوپــول" **La Coupole** و"لو دوم" **Le Dôme** و"لا روتــوند" **La Rotonde** وفي صالوناته مثل صالون "چيرترود ستين" **Gertrude Stein** شارع "فلوريس" **Fleurus**.

باريس - مدينة كوسموبوليتية وبيئة تنتسج فيها روابط متميزة - تلعب أيضًا دورًا من الدرجة الأولى في نشر الحداثة. هكذا تنشأ شبكات حول مراسم فنانين ومراكز جامعي الأعمال الفنية - "جاك دوسيه" **Jacques Doucet** وآل"نواي" **les Noailles** - ونقاد واعين مثل "موريس رينال" **Maurice Raynal**. كما كانت الحال قبل الحرب احتلت الجاليريات مكانًا لا يستهان به: جاليري "ليفّور مودرن" **L'Effort moderne** [حرفيًا = الجهد الحديث] لصاحبها "ليونس روزنبرج" **Léonce Rosenberg** تعرض على الناظرين في عام ١٩٢٣ إبداعات "دي ستيل" **De Stijl**، وتفتح "ماري كاتّولي" **Marie Cuttoli** جاليري ميربور

باريس مغناطيس فني

باريس مكان إبداع واستهلاك ثقافيين، وهي أيضًا مكان تعليم أساسي لعديد من رجال الأدب والفن الأجانب. هذه المدينة التي كانت جذابة إبان "العصر الجميل" إذا أخذناها في غمرة الاندفاعات الثورية عند بداية العشرينيات، والتى كانت عند نهاية العقد التالي بالغة الهدوء بالغة الرخاء، استقبلت على التوالي فنانين عديدين لفظتهم بلادهم أو خرجوا منها بإرادتهم خروج المنفيين. كيف السبيل إلى تفسير الجاذبية العارمة التي يثيرها قلب مدينة يبدو كأنه المركز الكوسموبوليتي بامتياز بعد عام ١٩٢٥ حتى في ذلك الوقت الذي لم تكن فيه النقطة المرجعية الوحيدة في الشئون الفنية؟

عاصمة فرنسا، ووريثة صورتها تلك التي ولدت في عام ١٧٨٩ باعتبارها مركز كل الثورات، تلوح أولاً كأنها "المدينة-الحرية"، التي يلجأ الإنسان إليها للحصول على ملاذ، كثيرًا ما يكون مرادف المنفى. روسٌ بيض، أناسٌ فارون من الديكتاتوريات العسكرية في أوروبا الوسطى والشرقية، أرمن، هؤلاء وأولئك يجدون فيها استقبالاً.

وباريس، فيما وراء هذه المنظور وهو في مجموعه عادي تتقاسمه عواصم أوروبية أخرى، مكان ميثولوجي. هكذا هي باريس بالنسبة لأبناء الأقاليم الفرنسية في القرن التاسع عشر، وهكذا هي أيضًا بالنسبة إلى الفنانين الأجانب قبل وبعد الصراع. وهذا هو ڤالتر بنيامين **Walter Benjamin** ينشر في مجلة *"ڤوج"* **Vogue** في عام ١٩٢٩ نصًا بعنوان **La Ville dans le miroir** *[= المدينة في المرآة]* يبين فيه كيف أن مدينة "نوتر دام" و"برج إيفل" اكتسبت، حتى وإن كان اكتسابًا مؤقتًا، وضع "المدينة-النور" و"بابل" العصور الجديدة، فاتنة ذهبية. منذ ما قبل الحرب، كثيرون كانوا أولئك الذين قفزوا «القفزة الحيوية» - والتعبير مما جاد به قلم "أردينجو سوفيتشي" **Ardengo Soffici** في وصف تزويد باريس الفنانين الإيطاليين بموارد جديدة. بعد الصراع[١] العالمي الأول استمر هذا البناء الميثولوجي لباريس. وهكذا استطاع التشيكي "ياروسلاف سيفرت" **Jaroslav Seifert** أن يكتب في قصيدته "جييوم أبوللينير" **Guillaume Apollinaire** : «باريس هي مرآة أوروبا أرى فيها ابتسامتك». وبالنسبة إلى الكتّاب الأمريكيين إرنست هيمنجواي **Ernest Hemingway** وچونا بارنيس **Djuna Barnes** وإيزرا[عزرا] باوند **Ezra Pound** الذين ينتمون إلى «الجيل الضائع» الذي جاء زرافات في غضون العشرينيات، يبدو

---

(١) يستخدم الكتاب كلمة **conflit** = الصراع للدلالة على الحرب العالمية الأولى، ومن مركباتها "بعد الصراع" أي بعد الحرب العالمية الأولى و"قبل الصراع" أي قبل الحرب العالمية الأولى. (المترجم)

أن الجانب العجيب من باريس "باريس-المرأة" أو "باريس-الليل" هو الذي فتن رجالاً ونساءً من الولايات المتحدة الأمريكية ذات الشفافية المفرطة.

باريس مدينة الدراسات أو اللجوء، رمز الوضوح والكُمدَة [عدم الشفافية]، تقيم علاقات غامضة مع فنانيها الأجانب. أحيانًا تفشل اللقاءات بين الفنانين المُسكَّنين في العالم الثقافي لبلادهم الأصلية وفي البيئات الأدبية أو الفنية الفرنسية. هذه هي حال الأدباء الروس الفارين من الثورة والذين لم يتآخوا قط مع البوهيمية في حي "مونپارناس"، وهذه هي أيضًا حال الفنانين السوفييت الذين زاروا العاصمة الفرنسية من أمثال "ماياكوفسكي" **Maïakovski**. ولكن التبادل كان في أكثر الأحوال مثمرًا، كما حدث مع هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين القادمين من كل الآفاق والذين أسهموا في سبك صورة باريس – من أمثال "مان راي" **Man Ray** و"برسّائي"**Brassai** و"كرول" **Krull** و"كيرتيس" **Kertész** – أو مع أولئك الفنانين الذين سقوا فرنسا من ينبوع قريحتهم الخلاقة – من أمثال "پيكاسّو" **Picasso** و"دالي" **Dali** و"زادكين" **Zadkine** و"پيڤسنر" **Pevsner** و"برانكوزي" **Brancusi**.

وأخيرًا من الممكن أن تكون باريس مكان التعليم الأساسي الفني بامتياز: فهذا هو المَجَري "بيوتيي" **Béothy** وهؤلاء هم الفنانون البولنديون، والأمريكي "كولدر" **Calder** – وما نذكر إلا القليل من الأمثلة – تجذبهم أكاديميات "ليچيه" **Fernand Léger** و"أوزينفان" **Ozenfant** وورش عمل "أندريه لوت" **André Lhote**، لكي يحسّنوا تكوينهم على طريق الكمال. ومع ذلك فإن عاصمة فرنسا تعرف أن لها منافسات جادة بين العواصم الكبيرة – برلين وموسكو ونيويورك – ولكن هذه العواصم لا تنعم بصورة ذات طابع لطيف مقبول مثل باريس.

Mýrbor تجلوها ضروب حديثة من التاپيسيري، وفي عامي ١٩٢٧ و١٩٢٩ نظمت جاليري بيرنهايم «**Bernheim** معرضًا دوليًا للنحت المعاصر».

كذلك لعبت المجلات الباريسية أيضًا نفس هذا الدور: *"لي كاييه دار"* **Les Cahiers d'art** [= *كراسات الفن*] التي أنشأها كريستيان زيرڤوس**Christian Zervos** في عام ١٩٢٦ تقدم تقريرًا عن المستجدات في أوروبا وتجعل من نفسها صدى "باومايستر" **Baumeister** و"كليه" **Klee** و"كاندينسكي" **Kandinsky**.

سوق الفن في باريس إذن بخير عافية قبل أزمة السنوات الثلاثينية حتى إذا كانت منافسة الولايات المتحدة الأمريكية من أعتى ضروب المنافسة.

• الجنون الأمريكي

في الوقت الذي استقبلت فيه باريس الفنانين المنفيين وكانت تمثل سوقًا ديناميكية للفن، كانت تجعل نفسها أيضًا صندوقًا رنانًا لفنانين يسعون إلى الحداثة بكل ضروبها. رقصات "شارلستون"**charleston** و"شيمّي" **shimmy** و"راج" **rag** – سرعان ما سميت "چاز" **jazz** – ملأت الكباريتات وصالات الرقص "الدانسينج" **dancing** التي كانت تمتلئ بعد الحرب تمامًا بالجنود الأمريكيين والإنجليز يربط بينهم جمهور محب للمتعة متربص بالمستحدثات. والمقاهي - من قبيل "لو بوف سور لي توا" **le Bœuf sur le toit** حيث يعزف "چان ڤينر" **Jean Wiener** ومن قبيل "بريكتوبس" **Bricktop's** حيث وصل التجديد إلى تقديم الويسكي في الصالة – انفتحت على الإيقاعات الأمريكية «رورينج توينتيز **roaring twenties**». أما الفونوغرافات فكانت تنشر بصفة خاصة "چاز" **jazz** يعزفه أمريكيون بيض، فقد عرّف الموسيقيون السود بأنفسهم في أثناء الصراع أكثر ما عرّفوا في دوائر محدودة.

واستبد «ولع أمريكي»(١) محموم بباريس: استعراضات ونجوم برودواي تُشترى بالذهب أو يجري تقليدها. ولكن فرنسا لم تقنع بالحصول على العروض

---

(١) "أمريكانومانيا" **americanomania**

القادمة من وراء البحار، بل اقتبستها وحورتها ووصلت إلى حيث أقامت معارض *"ميد إن باريس"* made in Paris [=صنع في باريس]. وهذه هي حال الاستعراض الزنجي الشهير الذي قدم لأول مرة على مسرح الشانزليزيه "چوزفين بيكَر" Joséphine Baker، راقصة سوداء ظهرت عارية ومزدانة بالريش ترقص الشارلستون وتكثر من الحركات المثيرة على موسيقى "سيدني بيشيه" Sydney Bechet. وقد أسهم الأفيش الإعلان المصور المؤسلب كل الأسلبة والذي أبدعه "پول كولان"Paul Colin في نجاح هذا «الاستعراض المؤسف القادم من وراء المحيط الأطلسي» كما هجاه "روبير دي فليرس"Robert de Flers في جريدة *"لو فيجارو"* Le Figaro، الذي تدافعت إليه الشخصيات الباريسية الشهيرة مثل "كوكتو" Cocteau أو "داريوس ميلهود" Darius Milhaud. هذه الاستعراضات تفرنست تدريجيًا. وقامت "چوزفين بيكر" Joséphine Baker، مستلهمة بلا شك الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية المتينة بتقديم استعراض *"جنون اليوم"* La Folie du jour في عام ١٩٢٦ الذي تمنطقت فيه بحزام من الموز؛ والتقطت كذلك أغنيات ناجحة من "الكافيكونس" مقاهي الأغاني مثل أغنية "لا پيتيت تونكينواز" La Petite Tonkinoise لـ "ڤانسان سكوتّو" Vincent Scotto. أما أغنية "چيه دوز أمور" J'ai deux amours التي غنتها في عام ١٩٣٠ فكرستها نجمة للحياة الباريسية، نجمة شاملة لا تقنع شأنها شأن المغنيين الشانسونييه chansonniers بالرقص بل تشرح الألحان وتلجأ في ذلك إلى الأسلوب الكوميدي.

• الحديث "المودرن" بأي ثمن

في نفس مسار الأفكار يسعى "المعرض الدولي للفنون الزخرفية والصناعية الحديثة" الذي افتتح في أبريل ١٩٢٥ إلى ترسيخ باريس باعتبارها المكان المقدس والمقصد الذي لا انحراف عنه لذوق العصر. وتحرص فرنسا على تأكيد رتبتها

باعتبارها دولة عظمى فنية، مصممة كل التصميم على أن تنافس معرض الفنانين الزخرفيين الميونيخيين[١] الذي غلب "صالون الخريف" **Salon d'automne** في عام ١٩١١. وفي رد فعل تجاه الغزارة التي وسمت "الفن الجديد" قبل الحرب وكوسموپوليتيته المعلنة، سعى فريق الفنانين الزخرفيين حول "لوي سو" **Louis Süe** و"أندريه مار" **André Mare**، مؤسسيْ "شركة الفنون الفرنسية" في عام ١٩١٩ إلى إبراز فن أكثر قومية وتعبير أكثر اقتضابًا. تميز الفن الزخرفي **Art déco** بالخطوط المستقيمة أو المكسورة، بالأشكال الهندسية المتكررة المتأثرة بالتكعيبيين ولكن أيضًا بالألوان الفاقعة المستوحاة من الفوفيين **Fauves** ومن الباليهات الروسية، كما تميز باستخدام مواد قيمة – أخشاب ثمينة، صدف، صمغ اللك. وثمة تناقض شابَ فنًا أراد أن يكون حديثًا وهلل للعودة إلى الموروث التقليدي للعمل الدقيق المتقن: من الممكن تفسير مشاركة المتخصصين في شغل البورسلين والمتخصصين في شغل الزجاج وغيرهم من الصائغين ("دوم" **Daum** و"لاليك" **Lalique**...) بهذا المعنى. وهذه المشاركة تسم في الوقت نفسه أيضًا الناحية المترفة في فن غزا عالم الحياة اليومية، غزا أولاً الحياة اليومية التي تحياها النخبة، ثم غزا بعد ذلك على نحو خاص بفضل المحلات التجارية الكبيرة الحياة اليومية التي يحياها أهل المدن في حاشية هامشية أخذت تتسع وتتسع. فن زخرفي **Art déco** أكثر منه فن معماري، هذا هو ما تجعلنا أعمال "ماالليه - ستيڤنس" **Mallet-Stevens** نفكر فيه فهو يستخدم الأشكال الهندسية التكعيبية في مبانيه واضعًا النبرة على زخارف واجهاتها. وسرعان ما يجد الفن الزخرفي **Art déco** مهاجمين منددين، هم ممثلون غلاظ عتاة للموروث التقليدي، يرون فيه مثل "أندريه أربوس" **André Arbus**، «تكعيبية للبازارات» تناولها التجديد، بينما يكيل له اللوم

---

(١) نسبة إلى مدينة ميونيخ بألمانيا والمدرسة الفنية بها. (المترجم)

أصحاب تيارات التجديد الذين يعيبون عليه ضعف الإحاطة بمشاغل اللحظة. وهذه كلمة حق، فالمعنى المعطى للحداثة محدود. فالعديد من المستجدات وبخاصة «الفنون الصناعية» غير ممثلة في المعرض إلا تمثيلاً ضعيفًا. دعاة الإعمارية الروس **constructivists**، والنمساويون يمثلهم "كيسلر" **Kiesler** أو أتباع "الروح الجديدة" لهم پاڤيون في المعرض، وألمانيا غير ممثلة، و"دي ستيل" **De Stijl** لا يمثل هولندا.

و«الجري وراء الحديث المودرن» - ونستعير هنا عنوان كتاب أشرف عليه "لوران چيرڤيرو" **Laurent Gervereau** عن ألمانيا وفرنسا في السنوات العشرينية - لا يقتصر على المستجدات الزخرفية، بل يظهر أيضًا في ضروب التقدم التقني في الاتجاهات الثقافية المختلفة وفي مستتبعاتها.

حققت الإذاعة، دون أن تعرف هوجة السنوات الثلاثينية، تقدمًا مؤكدًا. بعد أن جرى في عام ١٩٢١ افتتاح البث المنتظم من محطة برج "إيفل" قامت "الشركة الفرنسية للإذاعة والكهرباء" - "راديولا" **Radiola**- بإذاعة كونسيرات موسيقية وأخبار، مستهلة بذلك عهد الإذاعات الخاصة [الأهلية]. ونشبت آنذاك منافسة شرسة بين محطات الإذاعة العمومية - التي احتكرتها منذ ١٩٢٣ هيئة "البوسطة والتليفون والتلغراف" **PTT** ومحطات الإذاعة في الضواحي التي سمح بها القانون الصادر في عام ١٩٢٦.

وإذا كان عدد أجهزة الاستقبال الإذاعي التي تعمل بالجالينيت [كبريتيد الرصاص الطبيعي] التي تم توريدها حتى آخر العشرينيات قد بلغ نصف مليون جهاز، فإن السنوات العشرينية كانت سنوات تجريب، من نشرة الأخبار [الجريدة الناطقة] إلى بث موسيقى كلاسيكية، ومنوعات وتقارير رياضية، انتظارًا لأن تصبح وسيطًا جوهريًا لثقافة واسعة.

وإذا كان الفونوغراف - مثل التلغراف اللاسلكي **TSF** - هذا الجهاز الذي يتيـــح حفر أصوات على مســارات، قد عرف ضروبًا من التقدم التقني الكبيـــر: فقد ظهر القرص المسطح [بعد الاسطوانة التي على شكل الأنبوبة] منذ عام ١٩٠٦، وكان جهاز الفونوغراف المحمول يبث ابتداء من عام ١٩٢٥ أنسامًا تدفعها شفرات معينة تجد المنفذ المختار. ولكن الجهاز لم يمس إلا شريحة ضعيفة من الأهالي.

ويتميز عقد العشرينيات أكثر بتقبل المحترفين للراديو حيث سيجعلون من الممكن مضاعفة التسجيلات في الثلاثينيات.

مثل أخير على هذه التحولات الثقافية التي لحقتها الحداثة، ألا وهو تغير الأفيش الإعلاني **affiche**. وليس علينا أن نبحث عن التجديد في جانب الأفيش الإعلاني «الثقافي» - لا نستثني من ذلك إلا الأفيشات التي تعلن عن عروض لبعض ممثلي البوهيمية الفنية الآنية. لم يهتم الرسامون بالأفيش قط، ولم تصل إليه الموجة السريالية ولا موجة الفن الصناعي **l'art industriel**. كانت جهود الإبداع هنا على الأحرى من فعل المشتغلين بالإعلانات الذين فهموا أن الأفيش الإعلاني وسيلة لضم التكعيبية وغيرها من حركات فنية.

اختار "كاساندر" **Cassandre** موضوعات بسيطة لإبراز المنتجات التجارية مثل العرقسوس أو الأحذية. أما "كارلو" **Carlu** فانتبه بشكل أكبر إلى المعمار العام للأفيش، فى حين اتسمت أفيشات "كولان" بتكوين تعبيري. وأخيرًا يبرز "لوبو" **Loupot** قيمة الناحية الرمزية للعرض.

تنوعت الوسائط **médias** إذن وانطبعت بطابع الدخول السريع لعناصر جديدة، عناصر «الحداثية» - المودرنيزم **modernisme**- كما حلا للناس تسميتها، التي أتت حركات فنية أكثر هامشية لربطها.

• دادائية وسريالية: انتفاضات أو ثورات

وبالتوازي مع «العودة إلى النظام» ظهرت تعبيرات فنية جديدة على نحو راديكالي.

هناك أولاً الخبرة الدادائية **dadaïste**. تولدت عن انتفاضة مناهضي الحرب في أوروبا الوسطى والشرقية اللاجئين إلى سويسرا، ثمرة خبرات مختلفة منذ عام ١٩١٦ وبصفة خاصة حول الألماني "هوجو بالّ" **Hugo Ball**، وتجسدت مع "تريستان تزارا" **Tristan Tzara** وظهور العدد الأول من مجلة *"دادا"* **Dada**. وتخصّبت الحركة الدادائية خارج فرنسا، ولكنها لم تنطلق إلا في باريس، حيث لحق بها "تزارا" **Tzara** في عام ١٩٢٠. وكانت مجلة *"ليتيراتور"* **Littérature** المتحمسة التي أسسها بريتون **Breton** وأراجون **Aragon** و"سوبو" **Soupault** هي التي فتحت لها أعمدة صفحاتها. وهذه هي نشوة هؤلاء الفنانين التي تتغذى على احتقار البورجوازية وعلى حمق سنوات الحرب، تستولي على العاصمة الفرنسية. ولكن صرامة "تزارا" **Tristan Tzara** الذي أزاح "بول ديرميه" **Paul Dermée** و"چان كوكتو" **Jean Cocteau** وعدميته العارمة، أزعجت مجموعة "بريتون" **Breton** التي غلبت عليها الاستجابة لجاذبية الكتابة الأوتوماتيكية والأبحاث المنصبة على اللاشعور.

"بريتون" **Breton** و"أراجون" **Aragon** و"إيلوار" **Éluard** الذين رفضوا دادائيةً **dadaïsme** اعتبروها مفرطة في التخريب من وجهة نظرهم، وارتبطوا بـــ "ديسنـــوس" **Desnos** قرروا في عام ١٩٢٤ أن يؤسسوا مجلة *"الثورة السريالية"* **La Révolution surréaliste**. وعلى الرغم من تحفظات شديدة – "ليريس" **Leiris**

يصف هذه المجلة بأنها «فرعٌ مذهبي فرويدي ممل مثلما كانت أسوأ الجمعيات الأدبية المذهبية» – ولكن"ليريس" **Leiris** انضم إليها وتبعه "توال" **Tual** و"أرتو" **Artaud** و"ليمبور" **Limbour**. والسرياليون، في أعماقهم، كانوا في البداية مجموعة لصيقة من الأصدقاء يمكن أن نضيف إليهم "روسّل" **Roussel** و"ماسُّون" **Masson** و"ماكس چاكوب" **Max Jacob** بل و"كانڤايلر" **Kahnweiler** الذي كان يساند المجموعة. ولكن العلاقات سرعان ما تدهورت بين الأعضاء. وسيسعى عدد منهم إلى الجمع بين الالتزام الفني وبين السلوك الثوري كما حدث في عام ١٩٢٥: **Clarté, la Révolution surréaliste** ومجموعة الفلاسفة "پيير مورانچ" **Pierre Mohrange** و"هنري ليبيڤر" **Henri Lefebvre** و"فريدمَن" **Friedmann** و"پوليتزر" **Politzer** سيحاولون أن يتقاربوا بعضهم من البعض؛ في بداية عام ١٩٢٧ ينضم البعض – وهناك فيهم أراجون **Aragon** وبريتون **Breton** – إلى الحزب الشيوعي؛ وفي عام ١٩٢٩ خرج «*منشور ثان للسريالية*» على شكل خطاب دوري يطالب كلّ واحد باتخاذ موقف إيديولوجي واضح، وفي عام ١٩٣٠ سميت المجلة باسم جديد هو **Le Surréalisme au service de la Révolution** = "*السريالية في خدمة الثورة*". وهناك آخرون، على العكس، رفضوا كل انخراط مذهبي. "أرتو" **Artaud** قطع علاقته منذ عام ١٩٢٧. وبرح "ليريس" **Leiris** و"سوپو" **Soupault** و"ماسُّون" **Masson** "... السفينة في عام ١٩٢٩. أما "ديسْنوس" **Desnos** فانصرف في عام ١٩٣٠. وانتهى عقد العشرينيات بنشر كتيب پامفليتي [هجائي غفل بلا اسم مؤلف] ضد "بريتون" **Breton** بعنوان **Un cadavre** = "*جثة*" يعتبر علامة على القطيعة العميقة بين «التوجُه الإنتليكتوالي السريالي البشع» – التعبير من "ليريس" **Michel Leiris** – وبين آخرين يتابعون مسيرتهم خارج كل تجمع أدبي مذهبي.

وفيما وراء هذه المشاجرات كان للسرياليين اهتمامات مشتركة سواء في الكتابة أو في الخاميات الداعمة المستخدمة؛ وهم قد فضلوا الوقوف ضد ما هو

عقلاني، وفضلوا اللاشعوري، وهذا هو ما يوحي به منشور السريالية المكتوب في عام ١٩٢٤؛ ذلك المنشور الذي ينوه بـــ «الآلية الذاتية النفسية». وألعاب الكتابة - «جثث لذيذة» وغيرها - تنطبع بهذه الأسبقية. الالتجاء إلى القص واللصق والمسح والكحت، والاستخدام المنظومي لأشياء منتزعة من سياقاتها، واللعب بالكلمات وبالجناس، كل هذا يدل على أن الالتجاء إلى غير المألوف هو القاعدة عندهم. وهذه هي العوالم الخيالية للسرياليين تعرض أيضًا ضروبًا من المتشابهات. من *"فلاح باريس"* **Le Paysan de Paris** لـــ "أراجون" **Aragon** إلى *"نادية"* **Nadja** لـــ "بريتون" **Breton**، والغريب هنا يكمن في الشيء اليومي العادي، العجيب في المصادفة عند اللقاءات، الحلم في توافق الإشارات. ومع ذلك فالسريالية **surréalisme** لم تقطع كل صلة بالواقع.

وجها الموضة النسائية في السنوات المجنونة:

امرأة مكتملة وامرأة مسترجلة

للموضة بارومتر غيرُ متوقع. فهي تمثل في الواقع نموذجًا سافرًا لتقدير ضروب التقدم التقني - استخدام الرايون والچيرسيه والتويد - المواءمة مع ضرورات العصر - ملابس مريحة للانتقالات والرياضة - التحرر النسبي للمرأة ودمقرطة معينة للثياب.

وتغير وضع الخياطين: كانت هيئتهم يغلب عليها منذ ما قبل الحرب أن تكون حِرَفية، وها هم أولاء يرتقون تدريجيًا إلى رتبة المبدعين ويلعبون دورًا في دوامـــة العصـــر الفنيـــة، بينمـــا كان هناك فنانون مثـــل "سونيـــا ديلوني" **Sonia Delaunay**، أو "راؤول دوفي" **Raoul Dufy** يغامرون بتصميم ثيـــاب.

جيل جديد يحل محل - أو يترك خارج المباراة - [مصممَ الأزياء] "بواريه" Poiret والمحلات التى كانت قبل الحرب الكبيرة، "دوسيه" Doucet و"ڤورت" Worth التي غرقت في مشكلات مالية هائلة. ستظهر أسماء كبيرة تبادر بتقديم نمط جديد من الملبس. ملبس يليق بامرأة شابة، رياضية أكثر نشاطًا، بل أكثر ذكورة، هذا هو أول ما يشغل بال "إلسا شياپاريللي" Elsa Schiaparelli التي صممت وظيفيةَ "الكوستيم" واخترعت أسلوب اللبس الرياضي «سپورتسوير» Sportswear، وما يشغل أيضًا بال "كوكو شانِل" Coco Chanel الذي صمم فساتين مستقيمة وبسيطة وتاييرات من جرسيه الصوف أو بنطلونات مريحة وپلوڤرات. دقت ساعة الشعر القصير الذي يتوارى نصفه تحت قبعات ناقوسية "شاپوكلوش" chapeaux-cloches أو "بيريهات" bérets من القطيفة. وُلدت الشابة الجارسونة [اخترعوا لها اسمًا دالاً هو "جارسونة" بتأنيث لفظة "جارسون" التي لم يكن لها مؤنث]، الشابة الجارسونة التي تتخذ هيئة الشاب الجارسون، تلك هي «الجرسونة» La garçonne على صورة بطلة رواية "ڤيكتور مارجريت" Victor Margueritte التي أثارت فضيحة عند ظهورها في عام ١٩٢٢! إنها امرأة متحررة تدخن وتخرج تبدو كالتحدي المنصب على القواعد الأولى للأنوثة.

ويجتمع الضدان في تلك السنوات، فيتمثل الضد الآخر للموضة في تصميم ثياب تواليت معقدة تزدان بما لا يحصى من الكماليات الأكسيسوارات. صمم "كوكو شانِل" Coco Chanel فساتين تزخر بالترتر والدانتيللا تلبس من تحتها جوارب، وأكثرت "چانه لانڤان" Jeanne Lanvin من التطريز البرودري. هذه الموضة المجدَّدة، ترجمة بورجوازية للسنوات المجنونة، انتشرت بسرعة أشد من الماضي بين الأهالي وبخاصة الحضريين.

وهؤلاء هن الموظفات العاملات في المتاجر وفي المكاتب يتربصن بالملابس التي يسهل ارتداؤها وتتيح لهن في الوقت نفسه بثمن منخفض أن يظهرن بمظهر بورجوازيات حقيقيات. وأخيرًا في نهاية عقد العشرينيات وفي مواجهة صعوبات اقتصادية متعاظمة أصبحت بيوت الموضة تربطها المحلات التجارية الكبيرة تلعب أكثر من قبل ورقة الدمقرطة.

وعرفت الأساليب أيضًا تطورًا. فإذا كانت الفساتين في بداية العشرينيات قد تحورت – فساتين فولار، أو فساتين بلا تجسيم لا تحدد الخصر – فلا بد من الصبر حتى عام ١٩٢٥ لنرى تقصير الجونيللة. ولكن هناك شهادة مرئية على عودة القلق بعد ١٩٢٩، فقد طالت الفساتين بسلسلة من الإضافات؛ تُل وحرير شفاف، وكنارات خفيفة من كل الأنواع ازدانت بها الملابس، وارتفع الخصر، واتسعت القبعات لتغطي الشعر الذي عادت النساء إلى إطالته.

وكذلك يشدد "ليريس" **Leiris** على أنه لا يمكن أن تكون هناك سريالية موسيقية وأنه «لكي تكون هناك سريالية فلابد من أن يكون هناك واقع ينصب عليه التحريف»[١]. فالفنانون "دي شيريكو" **De Chirico** و"ماكس إرنست" **Max Ernst** و"دالي" **Dali** أو "ماجريت" **Magritte** الذين لم يتخلوا عن التصوير الملموس المحسوس، لم ينسوا ذلك.

وهناك أخيرًا شيء ليس هو أقل الأشياء أهمية، ألا وهو أن الحركة السريالية تمكنت في فترات زاد طولها أو قصر من أن تجذب العديد من الفنانين: فيهم الكتاب والشعراء والرسامون – "تانجي" **Tanguy** و"ميرو" **Miro** و"چاكوميتي" **Giacometti** و"كليه" **Klee** – وسينمائيون – "بونيويل" **Buñuel** و"مان راي" **Man Ray** – أو نحاتون – "چان أرپ" **Jean Arp**. وتتموقع في هذا الحراك آلات "پيكابيا" **Picabia** أو آلات "مارسل ديشان" **Marcel Duchamp** ومعها الأشياء الجاهزة **ready-made**.

---

(١) كلمة سريالية **surréalisme** معناها نزعة فوق**sur**+واقع**réal**+ية. (المترجم).

ولكن حداثة السريالية كانت لها حدودها: لم تكن الكتابة فيها خطيرة سياسيًا، ولا ينبغي أن يجعلنا التفاف بعض الفنانين، عابرين من خلال طُرُقها، نغفل عن تطور عدد من الفنانين نحو الأكاديمية أو البحث عن دروب للتفكير والكتابة مختلفة اختلافًا شديدًا بالنسبة لآخرين.

• **اندفاعات سينماتوغرافية**

موضع آخر لبحثيات نشيطة، السينما الصامتة، بعد اكتشافات العصر الجميل وفي انتظار الساعات الجميلة للسينما الناطقة، تجد متحدثين جددًا عنها وتجرب لغات جديدة في الفترة التي ركد فيها الإنتاج الفرنسي وزادت فيها منافسة الولايات المتحدة.

حانت إذن ساعة التجديد. شهدت سنوات ما بعد الحرب ظهور جيل جديد من المخرجين. ظهر في بداية العشرينيات كطليعة أولى: "لوي ديللوك" **Louis Delluc** و"چيرمينه دولاك" **Germaine Dulac** و"چان إيبشتاين" **Jean Epstein** ولكن أيضًا: "آبل جانس" **Abel Gance** و"مارسِل ليربييه" **Marcel L'Herbier** و"رينيه كلير" **René Clair** يجمعهم شيء مشترك هو عشق الصور المجَّملة إلى أبعد حد. وليس السيناريو هنا هو العنصر الجوهري، فكل شيء يتركز في الاستقصاء الشكلي، في الحرص على الجودة وإرادة خلق علم جمال - استطيقا - خاصٍ بالسينما. وأخذت التجارب الدادائية والسريالية ابتداءً من عام ١٩٢٥ تُسمع أصداؤها في الفن السابع[١]. أولاً "رينيه كلير" **René Clair** و"مان راي" **Man Ray**، ثم "چيرمينه دولاك" **Germaine Dulac** (*القوقعة والكاهن* **La Coquille et le clergyman**، ١٩٢٦) ثم بعد ذلك "بونيويل" **Buñuel** (*كلب أندلسي* **Un chien andalous**، ١٩٢٨؛ *العصر الذهبي* **L'Âge d'or** ١٩٣٠) يضمون فوران أشياء متباينة متنافرة وتركيبًا معقدًا للصور على سيناريوهات مستفزة.

---

(١) السينما.

وهذه «قاعات متخصصة»، "لو ڤيو-كولومبييه" le Vieux-Colombier و"ستوديو ديزورسولين" le studio des Ursulines أو "ستوديو ٢٨" le studio 28، تفتح أبوابها لنشر أفلامهم. وهاهي ذي تعرض بجانب الإنتاجات السوڤيتية الكبيرة أفلامًا مستلهمة من الدادائية أو السريالية. وللتعريف بها والكتابة عنها أنشئت صحف متخصصة تنحو منحى التخصص في نقد السينما: *"لا تريبون ليبر دي سينما"* La Tribune libre du cinéma أصدرها "چان ميتري" Jean Mitry في عام ١٩٢٤، و*"لا ريڤو دي سينما"* La Revue du cinéma أصدرها "چان-چورچ أوريول" Jean-Georges Auriol، ابتداءً من عام ١٩٢٩. وبغية التشديد على الجانب الفني فقد نشأت أماكن لقاء ودفاع عن المهنة يقوم بينها تنافس أحيانًا: فقد أسس "كانودو" Canudo في عام ١٩٢١ "نادي أصدقاء الفن السابع" مستهدفًا نخبة من الإنتليكتواليين، وأسس "ليون موسّيناك" Léon Moussinac النادي الفرنسي للسينما Le Ciné-Club de France تدعيمًا لشباب المخرجين السينمائيين ضد السينما التجارية؛ ويبدو "نادي فرنسا للسينما" محاولة إقامة اتحاد لنوادي السينما.

في نهاية العشرينيات يبدو على الفن السابع أنه وصل إلى إيجاد ترابط بين جزء من النخب الفنية للبلاد كانت حتى ذلك الحين شديدة التحفظ حيال شيء لم يكن يبدو إلا من قبيل تسالي سوق العيد.

• مستحدثات في المسرح

كما توحي دراسة المسرح قبل الحرب مع "أنطوان" Antoine أو "پوتيشر" Pottecher، بل أيضًا مع الإنجليزي "كريج" Craig والسويسري "أپيا"Appia(١)، فإن التفكير في فن العرض لم يقف قط عند حد التدويل، بل إنه أصبح حكرًا يوشك

(١) "أندريه أنطوان" André Antoine؛ و"موريس پوتيشر" Maurice Pottecher؛ و"إدوارد جوردون كريج" Edward Gordon Craig والسويسري "أدولف أپيا" Adolphe Appia

أن يكون حصريًا على المخرجين المحتارين حيال الجدلية الدائمة التي تلعب دائمًا لعبتها بين النص وبين مروره إلى الكينونة المسرحية**la théâtralité**.

كان "كوبو"**Copeau** قد فتح مسرحه "ڤيو-كولومبييه" **théâtre du Vieux-Colombier** في عام ١٩١٣. بعد جولة في الولايات المتحدة الأمريكية استأنف نشاطه بعد الحرب دون أن يكون هناك قطع في المسار وحاول أن يقيم بالاشتراك مع "سوزانه بينج"**Suzanne Bing** مدرسة دراما. ولكن التجديد الحقيقي يكمن في خبرة جوقة "كوبيو" **Copiaus**، تلك الجوقة من الممثلين التي كونها في: "بورجوني" من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٢٩ والتي تعددت ممارساتها وجولاتها. وحتى إذا كان المشروع صادف صعابًا فسوف يلهم جيلاً كاملاً من الممثلين والمخرجين مثل ليون شانسيريل **Léon Chancerel** وممثليه الشوارعيين. وكانت تقنيات الممثلين والممثلين الجدد والاهتمام الموجه إلى الجمهور هو – كما يقولون – حصان معركتهم المشترك.

كان "كوبو"**Copeau** قد شدد على قدسية النص وأكد أن عمل المخرج يتلخص في أن يستخلص منه الجوهر وفي أن يكشف عن الحقيقة وفي أن ينقلها. المسرحيون الأربعة الذين يكونون الكارتل**Cartel** – "جاستون" باتي **Gaston Baty** و"شارل دوللان **Charles Dullin** و"لوي جوڤيه **Louis Jouvet** و"چورچ پيوئيف **Georges Pioëff** – وهم ينهضون بهذا المشروع على حسابهم لا ينزلون عن شيء من إرادتهم في ألا يكونوا عبيدًا للنص الذي قد يخفي حقيقة مستورة وكامنة. وقد شارك الأربعة معًا في ضم فكرهم حول المسرح معًا ونشروا في يوليه من عام ١٩٢٧ منشورًا: بدلاً من أن يتبنوا جميعًا نفس الممارسة شاركوا جميعًا في الحرص على الرغبة في أن يضموا إليهم جمهورًا لا يستهويه المسرح التجاري. والنقاط المشتركة بينهم هي: أ) برنامج ريپرتوار مجدَّد. **ب**) مؤلفون أجانب مثل "بريخت" **Brecht** و"پيراندللو" **Pirandello** أو "ڤايل" **Weill** وفرنسيون مثل كوكتو

و"كوكتو" Cocteau و"چيرودو" Giraudoux. ج) التمسك بالجودة؛ هذه النقاط المشتركة لا ينبغي أن تضع قناعًا يخفي ما بينهم من اختلافات. "جاستون" باتي Gaston Baty في مسرح "مونپـارناس" يركز بخاصة على الديكورات، و"شـارل دوللان Charles Dullin في "الأتيليه" منذ عام ١٩٢١ يلعب لعبة الممثلين والمؤثرات الضوئية. و"لوي چوڤيه Louis Jouvet في مسرح "شانزيليزيه"، مثله مثل "دوللان"، متأثرًا بـ "كوپو" Copeau يحصر الديكورات في وظيفتها الجوهرية ولكنه يجعلها شديدة الرمزية ويُنَظِّر لكيفية وجود الممثلين على المسرح. أما "چورچ پيوئيف Georges Pioëff فيميز نهجه بالتشديد أكثر من الآخرين على سيادةِ الإخراج. ومع ذلك فالجميع يعودون إلى تأكيد قوة النصوص.

وثمة شخصية بارزة في الحداثة في مجال المسرح ألا وهو "أنطونان أرتو" Antonin Artaud الذي قام، بعد مرور بالسرياليين، بالسعي إلى تعريف مسرح خالص لن يغرق في فخ وهْم الواقع. وإذا كان قد أخرج بعض المسرحيات على مسرح "ألفريد چارّي" Alfred Jarry الذي أسسه، فإن الأحرى بنا عندما نبحث عن آثار نموذجه هو أن ننظر في أعماله النظرية وبخاصه كتابه Le Théâtre et son double [=المسرح وقرينه] (١٩٣٨). نجد فيها رفض لهذه العروض "الميمية mimétiques " التي تسم العرض التمثيلي البورجوازي بسمتها وكذلك رفضه للخضوع لنصٍ مقدس. والهدف الذي يستهدفه هو تجديد تقديس الإخراج حول لحظة متفردة لعرضٍ يقود أوركستراه مخرجٌ يقع عليه واجب جرف مشاهديه. والمسرح باعتباره مكان كل المداخل التعريفية بما فيه من «مبدأ الحالة الحاضرة» يعبر عندئذ عن صنوف المعاناة والقلق. إنه يلعب دورًا تطهيريًا – كاثَرْسِيًا cathartique – وينفرد بأنه خبرة حيوية.

هذه المسارات الفردية المتنوعة والّتي تلف حول مشغوليات متطابقة، لن تبقى حروفًا ميتة، فالأدب يشارك في هذا العزف المتآلف للتجديدات.

حُكم الأدب: نشرٌ وتكريس

تستهل السنوات العشرينية فترة استتب فيها حكم الأدب في داخل الحياة الثقافية والفكرية الفرنسية. حصل أناتول فرانس **Anatole France** على التكريم والتكريس بنيله جائزة نوبل في عام ١٩٢١ وكان قدْره من قبل ذلك مقدّرًا، ومن بعده بقليل حصل "روچيه مارتان دو جار" **Roger Martin du Gard** في عام ١٩٣٧، تكريمًا وتكريسًا له، على جائزة نوبل أيضًا، وهما اثنان من أساتذة الفكر الجدد مهنتهما الأدب، رسّخا كرامة أدبٍ تذوَّقه المتذوقون خير تذوق خارج الحدود القومية. وقد تغذت السيادة الثقافية والفكرية للأدب بين الحربين على حصاد فترة ثرية في مجال الأدب ثراءً خارقًا للمألوف وساندتها عملية نشر ديناميكية خدمت على خير وجه مصالح الأدب المعاصر.

• ديناميكية النشر الأدبي: "جراسّيه" و"جاليمار"

تُمثِّل العشرينيات لحظة متميزة من التقارب بين دائرة النشر وبين الأدب المعاصر، وبخاصة أدب الطليعة. وإذا كان شباب الأدباء في بداية القرن - هؤلاء الذين أصبحوا معروفين على نطاق واسع منذ ذلك الحين - قد نشروا بالفعل أعمالهم على حساب المؤلف أو في مجلات مستترة، فإن الشباب في فترة ما بعد الحرب لم يواجهوا الرفض نفسه من الناشرين: بل كانوا يخرجون بسرعة من اللااسمية ومن المتاعب المالية. كان السرياليون على سبيل المثال مطلوبين يسعى إليهم الناشر "جاليمار" **Gallimard**، ولقد نشروا جميعًا لدى الناشر المشهور على الأقل الكتاب الأول. وثمة علامة أخرى على هذا التقارب: كان عدد كبير من الكتّاب، أحيانًا من الشباب، يتولون إدارة مجموعات أو يشاركون في لجان القراءة.

هذه هي حال "كوليت" **Colette** لدى الناشر "فيرينسي" **Ferenczi**، وهكذا كان "چان جيهينو" **Jean Guéhenno** و"چان ريشار بلوك **Jean-Richard Bloch** يعملان لدى الناشر "ريدر" **Rieder**، كما كان هنري پولاي **Henri Poulaille** يعمل لدى الناشر "جراسّيه" **Grasset**، و"مارسل أرلان **Marcel Arland** لدى الناشر "جاليمار" **Gallimard**... وكان الفاعل الديناميكي النشيط المحرك لهذا التطور هو "برنار جراسّيه" **Bernard Grasset** أول من أراد أن ينشر أدبًا «خالصًا» وعرف كيف ينشره بمناهج تجارية تمامًا.

هكذا جدد "برنار جراسّيه" **Bernard Grasset** في أمر سيصبح فيما بعد ضرورة: كسب جمهور جديد ليحب الأدب. ولكي يبلغ هذا الهدف اتبع الناشر استراتيجية على مستويين: من ناحية – ناحية القلم – اجتذاب واستمالة مؤلفين شباب، وكان هذا هو ما حدث مع "چان چيرودو" **Jean Giraudoux**؛ ومن الناحية الأخرى – ناحية الجمهور– توسيع سوق بالاستثمار الضخم في الترقية الأدبية، ومنح الجوائز... كلها أشياء مستنكرة في البيئة التقليدية. كان "جراسّيه" **Grasset** الرائد البارع لتغيير حاسم ولكن "جاليمار" **Gallimard** كان هو الذي جنى ثماره حيث مارس عن طريق الـ *"إن.إر.إف"* **NRF** (= وهو اختصار لاسم مجلة *"لانوڤيل ريڤو فرانسيز"* **La Nouvelle Revue française** [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة]) سلطة ونفوذًا لا نظير لهما مطلقًا على الإنتاج الأدبي بين الحربين.

ومجلة *"لانوڤيل ريڤو فرانسيز"* **La Nouvelle Revue française** أسستها في عام ١٩٠٩ مجموعة من الأصدقاء هم "چاك كوپو"**Jacques Copeau** و"چان شلومبيرچيه **Jean Schlumberger**، و"هنري جيون" **Henri Ghéon** و"أندريه چيد **André Gide**، جمعتهم الرغبة في ترقية أدب يختلف في وقت واحد عن الناتورالية **naturalisme** الموروثة عن "إميل زولا" وعن "تدهورية" «**décadentisme** نهاية القرن». الاختيار المتعمد لنوع من الكلاسيكية يتمثل في رفض كل خروج على

التوازن، والأولوية المطلقة للأدب ورفض كل دجماطية، كل هذا أضفى فورًا على الــ *"إن.إر.إف"* **NRF** [المجلة الفرنسية الجديدة] تماسكًا فنيًا و«روحًا» وحقق الشهرة لهذه الحروف الثلاثة. وانقطع صدور المجلة في أثناء الحرب، ولكنها استأنفت الصدور في عام ١٩١٩ مواكبة نشريات دار النشر الجديدة التي اتخذت منذ تأسيسها في عام ١٩١١ استقلالاً نسبيًا بحق وسميت باسم نوعي هو "مكتبة جاليمار" **Librairie Gallimard**. واحتل الثنائي الذي تشكل على هذا النحو: مجلة وناشر، في العالم الأدبي بالعشرينيات مكانًا هائلاً، لا يساويه أحد، يحيط بالبيئة الأدبية قاطبة، مراهنًا بنجاح على أدبــاء شباب من أمثال "روچيه ڤيتــراك" **Roger Vitrac** و"چوزيف كيسل" **Joseph Kessel** و"پول إيلوار" **Paul Éluard** و"مارسل چوهاندو" **Marcel Jouhandeau** و"أندريه مالرو" **André Malraux**... مشاركًا في المجد الذي جاء متأخرًا ولكنه جاء كاملاً إلى «عظماء أبناء البيت الكبار»: "چِيد"**Gide** و"پول ڤاليري" **Paul Valéry** و"پول "كلودل" **Paul Claudel**. تعتبر مجلة الــ *"إن.إر.إف"* **NRF** ودار "جاليمار" **Gallimard** ساحة القوى الثقافية، وهما تجعلان من الأدب في العشرينيات مركزًا تتحلق حوله الفنون الأخرى. عن هذا المكان النشري بالضبط ولد تدريجيًا «ترست ثقافي» حقيقي – حيث توسع "جاليمار" وخاصة إلى الصحافة – بأن أنشأ في عام ١٩٢٢ المجلة الأسبوعية *"لي نوفيل ليتيرير"* = *["أخبار أدبية"]* **Les Nouvelles littéraires** – وإلى السينما بنشره *"مجلة السينما"* **La Revue du cinéma** لــ "چان چورج أوريول" **Jean-Georges Auriol** وبمحاولاته في اتجاه إنتاج أفلام – وإلى المســرح بــالڤيو- كولومبييه" **Vieux** لــ "كوپو" **Copeau** الذي كان طاقم *الــ "إن.إر.إف"* **NRF** يتابع أنشطته عن كثب.

مثل هذا النجاح، الذي هو يقينًا نجاح "دار نشر"، "جاليمار" **Gallimard**، ونجاح مديرها، "جاستون" «**Gaston**»، ومعاونيه، "چاك ريڤيير" **Jacques Rivière**،

الذي عمل سكرتيرًا للتحرير حتى عام ١٩٢٥، ثم "چان پولهان" **Jean Paulhan** وكان أيضًا سكرتير الأدب. نجح "جاليمار" أكثر من "جراسّيه" **Grasset** في الربط بين النجاح التجاري وبين الشرعية الأدبية. والواقع أن هذه الشرعية كانت ملك يمينه «على نحو يوشك أن يكون طبيعيًا» مثل هيبة "چِيد" **Gide**، «رأس المال المعاصر» والصورة العامة للفريق التي تعطيها الـــ "إن.إر.إف" **NRF** وكلها قوية. نجحت الـــ "إن.إر.إف" **NRF** و"جاليمار" بين الحربين في تمثيلها الموقع الأساسي للشرعية الفنية. ويبين «هجر» "مارسِل پروست"**Marcel Proust** الناشر "جراسّيه" **Grasset** ونزوحه إلى منافسه "جاليمار" **Gallimard** أن المجموعة البيضاء تجتذب حتى «الساقطين» في دور قراءة التقييم الأول. والـــ "إن.إر.إف" **NRF** القوية بما لها من رأسمال رمزي، والحركة الأدبية التي تحركها تصنعان معًا شبكاتهما الخاصة عن رد فعل ضد المواقع المرفهة أو الأكاديمية التي تحتفل بالكتب. وتعتبر "لقاءات پونتنيي" **Pontigny** التي تجمع كل عام كُتابًا قريبين من «بيئة الـــ "إن.إر.إف" **NRF**» مثلاً دالاً على مجابهة المؤسسة بموقف يفرض بدوره تقاليده وضغوطه. ولجنة القراءة التقييمية تبدو كأنها مؤسسة مطبوعة بطابع "جاليمار" **Gallimard** الذي يميزه تمييزًا نمطيًا، يحوطها مُناخ من الأسرار له القدرة على أن يلعب دوره التكريسي. ودخول الواحد عضوًا فيها يعني أنه وصل إلى عضوية محكمة الأدب العليا...

• في خدمة الأدب المعاصر:

مناوبة الآداب الفرنسية

ثروة الأدب الفرنسي وتنوعه فيما بعد الحرب الأولى يكتشفهما الإنسان في ساحة التقاء ثلاثة أجيال، ثلاثة أجيال تربطها علاقات مضطربة، زاد هذا

الاضطراب أو قل، تبث حياةً في بيئةٍ كاتبةٍ في قلب طفرة اجتماعية: غلب على الأدباء منذ ذلك الحين أن يكونوا أساتذة أكثر من أن يكونوا من أرباب الدخول، مما صبغ بالديموقراطية المجتمع الأدبي الذي ظل زمنًا ذا صبغة نخبية شديدة.

ووصول أدب جديد، لجيل جديد، إلى سن البلوغ، يقابل الموت الرمزي والفعلي للجيل السابق. في غضون سنوات قليلة مات أقطاب جمهورية الأدباء إبان الجمهورية الثالثة: "پيير لوتي" **Pierre Loti** الذي طواه النسيان في عام ١٩٢٣ و"موريس بارِس" **Maurice Barrès** في نفس العام، وكان قد تعرض للاستهزاء من جانب الدادئيين في قضية رفعوها ضده، ولكنه كان ينعم بهيبة هائلة، و"أناتول فرانس" **Anatole France** في عام ١٩٢٤ وقد أغدق عليه النظام الحاكم من التكريم ما أغدق، وصب عليه الجيل الشاب من الإهاناتِ ما صب. أما "پول بورچيه" **Paul Bourget** فقد عاش حتى عام ١٩٣٥ ولكن حكاياته لم تحرك ساكنًا حتى لدى جمهوره الكاثوليكي الذي كان رغم مذهبه يصبو إلى تجديد أدبي. وسرعان ما هوت إلى هاوية الإهمال أعمال أولئك الذين ظلوا زمانًا يجسمون الأدب الفرنسي، وحلت محلها كتابات أقل كلفًا بالوعظ تؤلفها كوكبةٌ من أدباء بلغوا الخمسينيات في عام ١٩٢٠، وكانوا قد نشروا الكثير دون أن يتمكنوا من الخروج من دائرة أليفة نسبيًا. هاهم أولاء يخرجون من الظل ويصبح العقد الذي بدأ عقد الاعتراف بهم.

لقد أصبح "پول "كلودل" **Paul Claudel** و"پول ڤاليري" **Paul Valéry** و"مارسِل پروست" **Marcel Proust** وبخاصة "أندريه چِيد **André Gide** منذ ذلك الحين المراجع الجمالية والأخلاقية. هم يعزفون النغمة الاستهلالية لهذا الأدب في العشرينيات، وهو أدب شديد الاستبطان والقلق، حريص على التحرر، متأملاً في تفسخ الشخصية الإنسانية. "أندريه چِيد **André Gide** الذي تُوِّج أستاذًا للتفكير

الجديد، يجسم بحق الرغبات المتناقضة، وتطلعات عصر مرتبك من *"الأطعمة الأرضية"* **Les Nourritures terrestres** (١٨٩٢) إلى *"المزيّفون"* **Les Faux-Monnayeurs** (١٩٢٥) يتابع مسارًا يقوده من الغواية اللاهوتية إلى اللاأخلاقية التي حمل مسئوليتها، محتفظًا دائمًا بالتباس ديني مثير. "مارسِل پروست" **Marcel Proust** يدفع من عام ١٩١٨ إلى عام وفاته ١٩٢٢ على نحو منتظم إلى ناشره الجديد "جاليمار" **Gallimard** بالمخطوطات الضخمة التي تتكون منها دائرة *"البحث عن الوقت المفقود"*. في عام ١٩١٩ مُنح "جائزة جونكور" على روايته *"في ظل البنات في زهرة العمر"*. مهللاً للفن باعتباره جوهر الحياة ومنميًا الذاكرة باعتبارها المساعد الضروري للفنان الباحث عن الماضي، يعمل الروائي في أماكن مجهولة بين الشعور واللاشعور اللذين اكتشفها التحليل النفسي مؤخرًا. وقد أحدث "پروست" على الفور تأثيرًا عميقًا ومباشرًا في معاصريه. «يا له من فتح! متاهة الطفولة والمراهقة أعيد فتحها وتفسيرها، واضحة ومذهلة... كل ما كان الإنسان يود أن يكتبه، كل ما لم يجرؤ أحد على كتابته وما لم يعرف كيف يكتبه، انعكاس الكون على الفيض الطويل الذي تعكر نتيجة لوفرته...» ("كوليت") أما "پول ڤاليري" **Paul Valéry** عندما نشر بعد سنين من الصمت **La Jeune Parque** *"پاركا الفتاة"*[(١)] (١٩١٧) و **Le Cimetière marin** *"القرافة البحرية"* (١٩٢٠) و **Charmes** *"مفاتن"* (١٩٢٢) فقد رسخ فيها مكانته باعتباره شاعرًا ملكت عليه لُبَّه الاحتمالات العديدة الكامنة في اللغة الفرنسية. وهو يلوح فنانًا تشارك عنده العقلية النقدية باطنيًا في عملية الخلق. ويختلف عنهما "پول "كلودل" **Paul Claudel** اختلافًا شديدًا. الكاتب الذي اعتنق الكاثوليكية شَهِدَ شُهرتَه تتعاظم في

---

(١) پاركا ربة من ربات القدر الثلاث عند الإغريق. (المترجم)

السنوات العشرينية على الرغم من أن مسرحه الذي يعبر في شكل كَوْني عن يقينه من مسيحيته الغازية، يُقرأ أكثر مما يُمَثَّل. والواقع أن مدة مسرحياته الطويلة طولاً خارقًا للمألوف – مثل مسرحية *"حذاء من الساتان"* التي نشرت في عام ١٩٢٩ ولم تمثل إلا بعد ظهورها بخمس عشرة سنة– ظلت حينًا تثبط همة المخرجين. حول هذا «الرباعي» القريب من بيئات الـــ "إن.إر.إف" **NRF**، والذي ينبغي أن نضيف إليه "روجيه مارتان دو جار" **Roger Martin du Gard**، هناك أسماء مجيدة أسهمت في إشعاع الأدب الفرنسي: "رومـــان رولّلان" **Romain Rolland** الكاتب الفقيه المسالم الذي رفض الأكذوبة الوطنية، والذي تأرجح بين ثورة "لينين" وبين "لاعنف غاندي"؛ و"كوليت" **Colette** التي تعتبر على مستوى نغمي آخر شخصية مهمة في السنوات العشرينية التي حكت عن اضطرابها في رواية **La Fin de Chéri** *"نهاية شيري"* (١٩٢٦). مواهبها عديدة: روايات، مسرحيات، مقالات تأريخية في جرائد العصر الرئيسية تبث هواء الريف الذي تعتز به "كوليت" الباريسية جدًا. وهي في الوقت نفسه تسري بالتقليد الفكاهي عن سيدات الطبقة الراقية، أو تعتني بجمالهن في ساعاتها الضائعة. وهي نهمة وحسية في أدبها وفي حياتها، تثير الفضائح أحيانًا بنسمة الحرية التي تهب في جنباته.

وهذا هو جيل ثالث يولد حول عام ١٩٠٠ ينطبع بطابع الحرب ويتأثر بالسريالية، يدخل "بانتيون" الآداب ويعطي هذا اللون المراهق ومحطم الإيقونات النمطي المميز للسنوات العشرينية. «جيل القلق» كما سُمي أحيانًا، يبدع في نفس الوقت الخيال العجيب المستفز والحرية التي تتسم بشيء من عدم الجدوى مثلما كتب "كوكتو" **Cocteau** في [روايته] *"توما المحتال"* (١٩٢٢) **Thomas l'imposteur** أو "جان جيرودو"..

الأدب وتحليل نفسي في العشرينيات

ظهرت البيئات الفكرية الفرنسية حينًا من الزمن على جهل بالنهج التحليلي بسبب ألوان المقاومة التي اعترضت بها الدوائر الطبية على نشر نظرية "فرويد". ولم تصل نظرية "فرويد" **Freud** إلى حيث أصبحت مرئية اجتماعيًا وثقافيًا إلا في العشرينيات: حينئذ ظهرت لدى الناشر "جاليمار" **Gallimard** الأعمال الأولى «للمعلم الفييناوي» ترجمها كما ينبغي "صمويل جانكيليفيتش" **Samuel Jankélévitch** أو "بلانش ريفرشون" **Blanche Reverchon**: *"مقدمة في التحليل النفسي"* (١٩٢٢) *"الطوطم* **Totem** *والتابو* **Tabu**" (١٩٢٣) *"ثلاث مقالات عن نظرية التحليل النفسي"* (١٩٢٣). ونوقشت كتابات "فرويد" **Freud** على نحو محموم في الصالونات؛ ومدت المجلات الأدبية، وعلى رأسها مجلة الـــ "إن.إر.إف" **NRF**، آفاق الافتتان الذي أثاره الكشف عن التعقيدات الجديدة للنفس البشرية. وانتهت البيئة الطبية، متأخرة عن بلاد أخرى وعن الطليعيات الباريسية، إلى أن اتخذت خطوة فعلية نحو هذا الشغف، حيث نشأت في عام ١٩٢٦ رسميًا تحت رعاية "ماري بوناپرت" **Marie Bonaparte** و"أوچينيا سوكولنيكا" **Eugénia Sokolnicka** و"رينيه لافورج" **René Laforgue** و"إدوار پيشون" **Édouard Pichon** و"رينيه أليندي" **René Allendy** و"ريمون دي سوسير" **Raymond de Saussure** وآخرين جمعية باريس للتحليل النفسي، التي دعيت إلى تنشئة الجيل الأول من المحللين النفسيين الفرنسيين.

وهكذا تتميز فرنسا بنهج أدبي واسع في إدخال آراء فرويد وتمثيلها: هكذا أخذت نظرية التحليل النفسي تشق طريقها – من الاستبطان الچيدي[1] إلى البريق السريالي – تشق طريقها إلى عقول المبدعين المعاصرين.

والسريالية التي تحبذ الكتابة الأوتوماتيكية التلقائية تحتل موقعًا قريبًا أشد القرب من إجراءات التحليل النفسي، وذلك باستحضارها لغة محرَّرة كذلك بالقياس إلى المعايير سواء كانت هذه المعايير بلاغية أو اجتماعية-نفسانية-طبية. السرياليون يودون أن يقطعوا جذريًا تحليل كل إجراء طبي. إنهم يفهمون الهيستريا على أنها فعل شعري وينكرون على أطباء النفس كل مشروعية لضبط ما هو عقلي.

في رأي "أندريه چِيد **André Gide** وأصدقائه الذين كانوا ابتداءً من عام ١٩٢١ يشاركون في الجلسات الأسبوعية التي تعقدها ممثلةُ "فرويد" في باريس "أوچينيا سوكولنيكّا" **Eugénia Sokolnicka** – التحليل النفسي مهم جدًا ولكنه يعرض كما يتضح بجلاء رهانات مختلفة. التحليل النفسي يبدو أكثر مثل فرصة الانفتاح على حقل معارف ثري بالامتدادات الأدبية: في رواية *"المزيفون"* يضع "أندريه چِيد **André Gide** في الصورة طبيبة مفعمة بالفرويدية تبدو كأنها الكاهنة الكبيرة للنفس الإنسانية، وهكذا يتيح التحليل النفسي للروائي في نهاية المطاف تغلغلاً عميقًا في الاستقصاء النفساني. وهناك من مثل "ميشيل ليريس" **Michel Leiris** و"چورچ باتاي **Georges Bataille** و"رينيه كريڤيل **René Crevel** و"ريمون كونو" **Raymond Queneau** مَن جرى تحليلهم بمنهج التحليل النفسي الفرويدي: وليس هذا بالأمر الذي يجوز تجاهله بالنسبة إلى انتشار الفكر الفرويدي الذي أخذ به جزء من البيئة الأدبية بين الحربين

(١) نسبة إلى أندريه چيد. (المترجم).

[العالميتين]. هذا التناضح **osmose** الذي هو خاصية فرنسية لا ينجو من نشوء ضروب من سوء الفهم، فكل أديب اصطنع فهمه للتحليل النفسي الذي كان أحيانًا يبعد بعدًا شديدًا عن النهج الفرويدي الأصلي. وكثيرًا ما كان فرويد يحار أمام الكتابات الأدبية وبخاصة السريالية التي تظاهر بالانتماء إلى فكره.

و«حيرة الرحالة الملاحَقين» من "مالرو" **Malraux** إلى "موران" **Morand** مرورًا بـ "بليز ساندرار" **Blaise Cendrars** و"ماك أورلان" **Mac Orlan** و"كيسِل" **Kessel** أو "نيزان" **Nizan** - كلهم يسعون إلى الهروب عن طريق الترحال والغريب والدنيا، يبحثون مضطربين عن غرائبية **exotisme** لا يرتابون مطلقًا في أمرها: «إننا نسير نحو رحلة حول العالم بثمانين فرنكًا»، هذه هي الخلاصة التي يخلص إليها ساخرًا موران **Morand**، جوّاب الكرة الأرضية في الأدب الفرنسي. وهذا القلق يترجَم أيضًا بتجديد النثر المسيحي الذي سرعان ما ترسخ في حضنه "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** بروايته *"قبلة إلى المجذوم"* (١٩٢٢) و"چورج برنانوس" **Georges Bernanos** بروايته *"تحت شمس الشيطان"* (١٩٢٦) على اعتبار أنهما صاحبا أقلام المتضادات وصاحبا الرؤى الدامغة الكاشفة عن تناقضات الروح والجسد.

هذا النتاج الأدبي، سواء كان مكرّسًا أو لم يكن، يتميز بشكله الجذري في الأركان الجمالية والفرضيات الفلسفية لرواية القرن التاسع عشر، على النحو الذي تشرحه «يوميات» رواية **Les Faux-Monnayeurs** *"المزيفون"* لـ "أندريه چِيد" **André Gide**. ففقدان اليقينيات القائمة يؤدي إلى تلاشي التماسك النفسي للشخص، ويستدعي استخدام مفهوم وجهة النظر الأقدر على التعبير عن تحييد شخصية الأبطال الجدد. هذا الأدب المتنوع تنوعًا شديدًا في أعماله، تولى الناشرون مساندته ونشره على نحوٍ يثير الدهشة على الرغم من أن ألوان النجاح التي جنتها المكتبات

تمثلت في روايات الحرب من قبيل رواية *"الصلبان الخشبية"* (١٩١٩) بقلم "رولان دورچيليس" **Roland Dorgelès**، والروايات الغرائبية مثل *"ماريا شاپدلين"* بقلم "لوي هيمون" **Louis Hémon** أو روايات الفضائح مثل *"الشيطان في الجسد"* (١٩٢٣) بقلم "ريمون راديجيه" **Raymond Radiguet**.

ازدهار أوقات الفراغ والثقافة الشعبية

فيما وراء هذه الأبحاث الخاصة بـــ «الثقافة المثقفة**culture cultivée** » تَميزُ ثقافةٌ أخرى تنقلها قبل كل شيء آخر الإذاعة والسينما، متجهة إلى عدد من الأفراد يتزايد باستمرار. إنها ثقافة شعبية لم تصبح بعد ثقافة واسعة للجماهير، وهي تتموقع في استمرارية "العصر الجميل"، ولكنها تملك خصائص فترة رخاء وجدته بعد لأي فيها سرعة وتقدم يجعلان الأهالي تحلم.

اللهو

- **«باريس في الهواء»**

رج الصراع [= الحرب] أشياء كثيرة في مجال الأغنية. بعد أربع سنوات من الأناشيد الوطنية ومعزوفات تعبر عن حنين ما قبل الحرب، تجدد الفنانون وتجددت أماكن اختيار الأغنية، وهمزة الوصل بين هؤلاء وأولئك: الراديو الذي ما زال يتهته والفونوغرافات التي تستغل تقنية التسجيلات. والميوزيكهول، وهو يجتذب مثقفين وفنانين في شوق إلى جديد، يقدم ما يقدمه على إيقاع شعبي ويهبط إلى درك الرعاع. ولقد رأينا غرائبية الاستعراضات الغالية التكاليف في الـــ "مولان روچ"، ولكن من الممكن أن نستذكر أيضًا شخصية الفتى الأول يؤديها

"موريس شِڤالييه" **Maurice Chevalier**، المجسم بامتياز لروح الفكاهة الفرنسية (ڤالنتين **Valentine**) ومحركة الاستعراض الجريئة "ميستينجيت" **Mistinguett** التي تردد ألحانًا شعبية ناجحة مثل **Toujours au turbin, Moi, j'en ai marre** [=دائمًا أبدًا في الشغل شغالة، أنا، زهقت أنا]. ولكن العروض لم تتلخص في الاستعراض دون ما سواه. استعاد الأوپريت شبابًا جديدًا بينما تركت وصلات أغاني مقاهي الغناء -"كافيكونس" - ما قبل الحرب مكانها لـــ "ريستالات" حقيقية تأتلف من نحو خمس عشرة أغنية. نحن في الـــ "أوليمپيا" **Olympia**، الـــ "البوبينو" **Bobino** أو الـــ "الجيتيه-مونپارناس" **Gaîté-Monparnasse** في عصر الأصوات العظيمة: "ماري دوبا" **Marie Dubas**، "چورچيوس" **Georgius** الذي يفتتح «المسرح الغنائي» بتقديم أغانيه، "داميا" « **Damia**» شادية الأغنية التراچيدية، "إيڤون چورچ" **Yvonne George** بصوتها المكلوم الشجي تستعيد الأغنيات التقليدية. السنوات العشرينية تتسم إذن بأنها عصر النجوم والريپرتوارات المتنوعة في أماكن بلغت فيه الحفلات أوجَها، على الأقل إلى نهاية العقد الثاني من القرن: في عام ١٩٢٨ أقفلت "لا سيجال" **Cigale** أبوابها، في عام ١٩٢٩ جاء دور "أوليمپيا" و"مولان روچ" فأقفلتا أبوابهما، في عام ١٩٣٢ حل الخراب بالـــ "إلدورادو" **Eldorado**... ولكن إذا كان الإنتاج على الرغم من ذلك قد ظل متجهًا إلى جمهور شعبي، فإن التردد على صالات الميوزيكهول وغيرها من صالات الرقص الدانسينج لم يكن إلا من شأن العمال وصغار الموظفين في المدن إلا في المناسبات. هؤلاء عالمهم الغنائي هو الشارع، الألحان التي يؤديها عازف في حوش عمارة أو على مخرج من مخارج المترو أو يؤديها مغنٍ في مقهى؛ وهي أغنيات عاطفية أو خمرية أو أغنيات ساخرة أو توليفات من المتوارث، وابتداء من عام ١٩٢٥ أكثر ألحان «الحفلات الراقصة» انتشارًا في العالم على إيقاعات التانجو **tangos** والچاڤا **javas**، وأغنيات حفلات الزواج والمآدب، والأغنيات الثورية في

التظاهرات العمالية، وأغنيتي **L'Internationale** و**Le Temps des cerises** اللتين كانتا تغنيان بحماس لا يضارعه حماس آخر.

السمة الغالبة هي المرح الظاهر، ولا ينفي التردد على سينما الحي هذه الرؤيا المتفائلة للعشرينيات.

• السينما الشعبية

وبالتوازي مع بحثيات رفيعة تقوم بها سينما تسعى إلى الحصول على الاعتراف بقيمتها الفنية، نمت سينما شعبية، سهُل التردد عليها نظرًا لأن العاصمة الفرنسية امتلأت بصالات العرض السينمائي: فقد زاد عددها في مطلع العشرينيات من ٢٤٠٠ إلى ٤٢٠٠ في عام ١٩٢٩.

إلا أن الإنتاج الفرنسي كان ضحية مشكلات مالية عنيفة. ففي الوقت الذي كانت فيه الشركات السينمائية الفرنسية تعمل على تحقيق تركيز في قطاعات التقنية والتوزيع بصفة خاصة حول "باتيه" **Pathé**[١] كانت تسجل خسائر فادحة في قطاع الإنتاج حيث إنها كانت أكثر عددًا وأقل تنظيمًا. كانت المنافسة الألمانية والأمريكية والاسكندناقية عنيفة على نحو ما يوضحه ارتفاع توزيع الأفلام الأمريكية التي تنتجها شركتا "باراماونت" و"يونايتد أرتيستس" المستقرتان في العاصمة الفرنسية. كان الإنتاج الفرنسي آنذاك يقل عن ربع الإنتاج الكلي. وهكذا قبل التطبيع الصناعي في الثلاثينيات شهد القطاع السينمائي في أجمل ساعات الفيلم «الصامت» تحولات محسوسة.

---

(١) الأخوان: إميل (١٨٦٠-١٩٣٧) وشارل (١٨٦٣-١٩٥٧) باتيه لهما بصمات في تطوير تقنيات الفونوغراف والسينما، أبدلا الأسطوانة التي اتخذت شكل الكوز بالأسطوانة المسطحة، وابتكر شارل الفيلم السينمائي النيجاتيف ومعمل التحميض والطبع. ولهما فضل في ابتكار جريدة الأحداث الجارية. وطورا صناعة آلات العرض وتداولها. (المترجم)

بعيدًا عن ألوان التسلية المتجولة والأفلام الكوميدية ما قبل الحرب، كانت النجاحات الشعبية أمريكية: كانت أفلام "بستر كيتون" **Buster Keaton** و"شارلي شابلن" **Chalie Chaplin** مكتسِحة بينما كانت «منظومة الاستوديوهات» التي اتخذت مكانها تنتج - على نحوٍ ينافس الأفلام البوليسية وأفلام الحرب - أفلامًا ميلودرامية أو أفلام "ويسترن". أما النجاحات الفرنسية فلم تعد أعمال رواد، من نوع "فويّاد" **Feuillade**[(١)] أو "ليندر"**Linder**[(٢)]، ولكنها كانت أفلامًا لمخرجين تمكنوا من كسب ثقة جمهور مستمر من المتفرجين. اجتذبت "الروايات السينمائية" - وهي أفلام على حلقات مأخوذة من روايات أدبية مشهورة - جماهير غفيرة. وأما الإعداد الروائي فقد حقق إقبالاً أوسع ونجاحات كبيرة: فقد حقق "چاك فيدير"**Jacques Feyder** في عام ١٩٢٠ انتصارًا بفيلمه"[(٣)] **L'Atlantide**، بينما احتل "هنري فيسكور" **Henri Fescourt** أعلى درجة في الإعلانات في عام ١٩٢٥ بفيلمه **Les Misérables**[(٤)] *[= البؤساء]* وفي عام ١٩٢٩ بفيلمه **Monte-Cristo**[(٥)]= *الكونت دي مونت كريستو*. والبعض يغترفون إلهاماتهم من ينابيع أخرى مثل "ليون پواريه" **Léon Poirier** الذي برع في إخراج أفلام استقى صورها من إمبراطورية المستعمرات ومن الشرق. والجرأة التقنية مرتبطة بتذوق النوع الملحمي تعمل عملها أيضًا عند الجمهور. يبرهن على ذلك أن أفلام "آبل جانس"**Abel Gance**

---

(١) لوي فويّاد (١٨٧٣-١٩٢٥) مخرج فرنسي ذو نشاط يفوق التصور (أكثر من ٨٠٠ فيلم). (المترجم)

(٢) ماكس ليندر (١٨٨٣-١٩٢٥) ممثل ومخرج وسيناريست فرنسي مهم، اعتبره شابلن أستاذه. (المترجم)

(٣) حقق الروائي الفرنسي پيير بينوا (١٨٨٦-١٩٦٢) بروايته **L'Atlantide** [= قارة أتلانتيس الخرافيــة الغارقة] نجاحًا ساحقًا وحصل في عام ١٩١٩ على جائزة الأكاديمية الكبرى. (المترجم)

(٤) رواية "البؤساء" **Les Misérables** لڤيكتور هوجو. (المترجم)

(٥) رواية "الكونت دي مونتي كريستو لألكسندر دوماس الأب. (المترجم)

الذي أدخل المونتاج السريع عارضًا في عام ١٩٢٢ في "جومون پالاس" فيلمًا أخرجه في العام السابق هو **La Roue** = *"العجلة" أو* فيلمه **Napoléon** *"ناپليون"* الذي خرج في عام ١٩٢٦. استعمل الشاشة الثلاثية وعدَّد المستويات الذاتية، وهي طريقة يسمونها «كاميرا الأنا».

قبل انتصار الفيلم الناطق، كانت السينما الصامتة تسلية شعبية حقيقية.

«ألعاب الاستاد»

على صورة السينما حصلت الرياضة غالبًا بالتدريج على أوراق التشريف التي اعتمدتها عرضًا شعبيًا. وكثرت التظاهرات من كل نوع على الأراضي الفرنسية: لقاءات الطيران، سباق فرنسا للدرجات؛ مباريات كرة القدم التي كانت تجري قبل الحرب ولكنها الآن تُثَمَّن أغلى من "الرجْبي" رأت الجماهير تتدفق متلاصقة: استقبل استاد كولومب ما لا يقل عن ٥٠٠٠٠ متفرج للمباراة النهائية بين سويسرا وأوروجواى في عام ١٩٢٤؛وأنشئت مسابقات جديدة: الطاسة الذهبية لسباق الدراجات البخارية في عام ١٩٢٢، أربع وعشرون ساعة سيارات في "لو مان" **Le Mans** في عام ١٩٢٣. ولكن إذا كانت الممارسة الرياضية شيئًا يُرى بالعين، فإنها أصبحت أيضًا شيئًا تسمعه الأذن: فهذا ريپورتاچ مذاع يحيل هزيمة الملاكم [الفرنسي] "چورچ كارپانتييه" **Georges Carpentier** أمام "چاك ديمپسي" **Jack Dempsey** إلى مأساة قومية؛ وعلى العكس أثار ريپورتاچ آخر حماس الجمهور الفرنسي لصالح «فرسان التنس الفرنسي»: "بوروترا" و"برونيون" و"كوشيه" و"لاكوست" الذين يكسبون كأس "ديڤيس" في عام ١٩٢٧. ويتضح الشغف بالعروض الرياضية أيضًا في إنشاء نوادي المشجعين الذين يغزون الاستادات.

في الوقت الذي ينظم هواة الرياضة فيه أنفسهم تتغير المؤسسات الرياضية. على المستوى القومي تحصل الاتحادات تدريجيًا على استقلالها الذاتي: اتحادات كرة القدم في عام ١٩١٩ والرجبي في عام ١٩٢٠، هذا أولاً، ثم تأتي بعد ذلك اتحادات التزلج أو تنس الطاولة، وغيرها بعد حين. أما على المستويات الأكثر محلية فما تزال الجمعيات على نطاق واسع من شأن القطاع الخاص، وهناك شركات لا تتردد في الاستثمار في النوادي الرياضية من أجل تحسين صورتها العـــامـــة وتحفيز «روح البيت»: وهـــذه هي حال نادي كرة القدم في سوشـــو **FC Sochaux** الذي يموله **Peugeot** أو فـــريق كرة القدم سانت إتيين **Saint-Étienne** الذي كونه **Casino**. في الجمعيات الرياضية العامة والخاصة كان الأعضاء المنتمون إلى الطبقات الوسطى يحتكرون الأدوار القيادية. ولكن هناك واقع جديد ابتداء من الحرب العالمية الأولى يتمثل في أن ممثلي الشرائح الاجتماعية الأكثر تعرضًا للظلم أخذوا يحلون محل الأرستقراطيين والبورجوازيين في المغامرات الرياضية، «أبطالاً بروليتاريين» حقيقيين على شاكلة "هنري بيليسييه" **Henri Pélissier**.

ما دور الدولة في هذا المجال؟ بدأت الدولة تهتم به، يثبت ذلك قيامها بضم الإدارة العليا للتربية البدنية إلى وزارة الحرب في عام ١٩٢٠، ثم تقسيمها فيما بعد في عام ١٩٢٦ بين وزارة الحرب ووزارة التعليم العام. ولكن عمل الدولة ظل ثانويًا؛ بفضل التفويض في اتخاذ القرار. وهذا ما جرى بشأن قانون في عام ١٩٢٣ يدعو المحليات إلى المشاركة في إقامة منشآت رياضية على أراضيها.

الرياضة تكوِّن حقًا جانبًا من جوانب هذه الثقافة الجماهيرية التي ظهرت في العشرينيات. فلما استعادت الرياضة بعد الحرب بسرعة مكانها، تقدمت في المدن الصغيرة كما تقدمت في الأرياف وبخاصة بفضل الوصلات الكاثوليكية. ولعبت الرياضة دورًا لا ينكَر في استعادة الهيبة القومية وعلى نحو خاص في مواجهة

ألمانيا التي استُبعدت من ألعاب باريس في عام ١٩٢٤. وإذا بدا على الرياضة أنها فقدت سمتها النخبوية فإنما يرجع ذلك خاصة إلى هجر الشرائح المميَّزة ملاعب كرة القـدم ونـوادي الرياضة البدنية أو سبـاقات الدراجات، وقد زُحـزحت إلى الضواحي تشهد على انشقاق اجتماعي مستمر بين رياضات تنطبع بالطابع البروليتـاري ورياضات أخـرى، مثل التنس، ما تزال محجوزة لجـزء ضئيـل من الأهالي.

أما السنوات الثلاثينية فستتميز بنمو الممارسات الرياضية نموًا أشد وضوحًا. ستدخل الديموقراطية بحق حيز التنفيذ. تحركت الجموع لتحيط بالممارسات الثقافية.

الفصل الثالث

الثلاثينيات، سنوات مضطربة

السنوات الثلاثينية التي شهدت وقوع أزمة اقتصادية عالمية وتصلبٍ مؤرقٍ في العلاقات الدُولية إلى حد الحرب، تبين تحوُلاً واضحًا في الإنتاج الإنتليكتوالي وفي تاريخ الكتّاب الفقهاء الفرنسيين. منذ قضية "دريفوس" عاشوا كأنما كانوا الضمير الأخلاقي للجمهورية. وهذا العقد الثالث البادئ مرحلة هامة في هذا التاريخ، والإنتليكتوالي الذي يطلبه القرن، إذ يفهم التزامه على اعتبار أنه لزومية طبيعية يتضمنها منصبه، يثبّت أقدامه إيديولوچيًا واجتماعيًا. ونفس مصطلح «الإنتليكتوالي **intellectuel**» الذي ظلت إنتيليجنسيا اليمين ترفضه، لم يعد منذ منتصف العشرينيات مستهجنًا ولا عرضة لتلميحات وتلبيسات سلبية.

من الناحية الإنتليكتوالية يسجل الدخول في «عهد الاستطباعية[١] التقنية» الذي وصفه "ڤالتر بنيامين" **Walter Benjamin** العبورَ نحو عالم جديد يتسم باتساع الجمهور اتساعًا ملحوظًا، ذلك الجمهور الذي وصلت إليه منذ ذلك الحين وسائط الانتشار الثقافي الكبيرة. وهذه هي اللحظة التي اتضح فيها أن الروابط التي عقدت بين الناحية السياسية والناحية الثقافية أوثق، حيث أحاطت السلطة السياسية بالطفرة الثقافية الجارية.

مواجهة الإنتليكتواليين

تَأَرْجُحُ المَرجعيات الإنتليكتوالية الذي نَجَم عن رجّةِ الحرب أدى، بعد ردود الفعل الفرديةِ في السنوات العشرينية، إلى ظواهر التزام جماعية ذات دلالة مميِّزة

---

(١) مصطلح صاغه ڤالتر بنيامين: **reproductibilité** . (المترجم)

على هذه الفترة الهائجة. والقطع الكبير يقع في سنتي ١٩٣٤-١٩٣٥: الدوامة اللامتثالية **non conformoste** في بداية العقد لم تقاوم الثنائية القطبية في العالم الإنتليكتوالي.

جيل عديم الاحترام

• تأملات في «مصائر القرون»

«كان كل شيء يشبه الاضطراب الذي يختم الأمراض، قبل الموت الذي ينهض بمهمة جعل الأجساد كلها غير مرئية، تتبدد وحدةُ اللحم، كل جزء من هذا الكيان المتعدد ينسحب في اتجاهه. وينتهي هذا في التعفن الذي لا يحتمل بَعثًا.» كلمتا المرارة والعنف اللتان استخدمهما "بول نيزان" **Paul Nizan** في كتابه **Aden Arabie** (١٩٣١) [= *عدن بلاد العرب*] في وصف حال الموت، ليستا كلمتين متفرقتين منعزلتين هنا؛ فقد كُشفت الحضارة الغربية ونُدد بها في دراسات نقدية عديدة نشرت بين نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات: نذكر "بول ڤاليري" **Paul Valéry** في **Regards sur le monde actuel** [= *نظرات على العالم الحالي*] (مجموعة دراسات متنوعة نشرت في عام ١٩٣١) أو "هنري برجسون" **Henri Bergson** الذي عبر عن قلقه من أن التطور الحالي يجري فيه «جعل الروح مادية بدلاً من جعل المادة روحية». هكذا كانت فرنسا تنحاز إلى نموذج أمريكي يعمل عملَ المؤثِّر الضاغط. وظهر العديد من الكتب والمقالات عن أمريكا في نفس الوقت تترجم بصفة عامة ريبةً كبيرة حيال هذا العالم المادي كل المادية الذي أصبحتْهُ أمريكا المصبوغة بالصبغة التيلورية [نسبة إلى تيلور **Taylor**][1].

---

(١) نسبة إلى فريدريك وينسلو تيلور **Taylor** (١٨٥٦-١٩١٥) المهندس والاقتصادي الأمريكي الذي كون مذهبًا يصفه نقاده بالتجرد من الإنسانية يقوم على زيادة الإنتاج بوسائل صارمة يتحول فيها العامل إلى آلة. (المترجم)

"چـورج دوهامل" **Georges Duhamel** يعتقد في كتابه **Scènes de la vie future** (١٩٣٠) [= *مشاهد من الحياة المستقبلة*] أنه يرى فيه فرنسا الغد، بينما ينتهي تشخيص"روبير أرون" **Robert Aron** و"أرنو دانديو" **Arnaud Dandieu** إلى أن فرنسا الأبدية قد أصيبت فعلاً بهذا «السرطان الأمريكي» الذي تتمثل أوضحُ أعراضِه المؤكدة المتنامية في: المركزية المالية والمضاربة والتنميط المحدد والإعلان وهي أمور تحيل الإنسان الحديث إلى مجرد حلقة في السلسلة الاقتصادية، إلى مستمثل **simulacre** بَشَري. الــ "سكايسكريپر" – ناطحة السحاب – تحل محل "مجازر" شيكاغو علامةً رمزية على الشطط الأمريكي المميِّز. في مواجهة المعجبين النادرين بالمدينة الأمريكية – "لو كوربوزييه" **Le Corbusier** و"إيلي فور" **Élie Faure** وأحيانًا "پول موران" **Paul Morand** – تطوّرَ أدبُ ناطحاتِ سحابٍ حقيقي لدى الإنتليكتواليين الفرنسيين في الثلاثينيات. في هذا التاريخ كان للخطاب الضدأمريكي شجرة أنساب طويلة تنخرط في مجمع سديمي يأتلف من معتقدات وصور ومرجعيات. كانت النزعة الضدأمريكية ينتجها على نطاق واسع أدباء وفلاسفة وكتّاب مقالات. وتتخذ هذه النزعة موقع خطاب دفاع: دفاعٍ عن فرنسا أو عن خلاصة جوهرية مستخلصة منها، دفاعٍ عن أوروبا باعتبارها حصنًا للحضارة، دفاعٍ عن الروح تحول في السنوات الخمسينية إلى مقاومة ثقافية؛ وهو أخيرًا دفاع عن اتحاد الكتاب الفقهاء وعن مكانة الإنتليكتوالي والفنان التي قد تجهلها أمريكا. وستعود لائحة البينات والحجج مرة ثانية إلى الخدمة بعد الحرب العالمية الثانية حيث يتلقفها المنافسون الإيديولوجيون ألا وهم: الإنتليكتواليون الشيوعيون. من الثلاثينيات إلى الخمسينيات ستتخلى صورة الغزو الاستعارية عن مكانها تاركة إياه لصورة الاستعمار التي توسع في عرضها "إيتيامبل" **Étiemble** في كتابه *هل تتكلم الفرانسجليزية؟* **Parlez-vous franglais?** ولكن العنف البلاغي يظل كما هو: على مقاس القلق الــذي يغذيه الإحســـاس بمحو فرنسا.

تبدو التأملات المتكررة في قدَر الحضارة الغربية كأنها نوع أدبي وتؤكد القطع الفاصل مع أدب العشرينيات: «كان عصر يبلغ نهايته؛ العصر الخلاب للازدهار الأدبي بعد الحرب: "جيد" **Gide** و"مونتيرلان" **Montherlant** و"پروست" **Proust** و"كوكتو" **Cocteau** والسريالية، فقد سقطت الألعاب النارية هذه على نفسها.» ويضيف "إيمانويل مونييه": **Emmanuel Mounier»** جيل الثلاثينيات سيصبح جيلاً جادا، حاد الطبع، مهمومًا بالمشكلات، قلقًا على المستقبل.» إنه تعبير عن حجم التغيير الذي تم؛ منذ ذلك الحين الأمجاد الأدبية وهي تتخلى عن الاستبطان لتعكف على تفكيرٍ أكثر انشغالاً بما هو اجتماعي وما هو سياسي، ستحمل أسماء "سيلين" **Céline** و"بيرنانوس" **Bernanos** و"سانتنجزوپيري" **Saint-Exupéry** و"مالرو" **Malraux** الذي نشر لتوه **Les Conquérants** [= *الغزاة*] في عام ١٩٢٨ وبدا مؤلفًا مهمًا بالنسبة إلى الجيل الجديد.

أزمة الحضارة هذه يتناولها التحليل من خلال مطياف التدهور، وتلك تيمة متكررة لخطاب الثلاثينيات مصرّفًا على صيغات مختلفة: التدهور القومي، تدهور المجتمع البورجوازي وأخلاقياته وهو الذي أعلن "إيمانويل بيرل" **Emmanuel Berl** نهايته في ثنائيته **Mort de la pensée bourgeoise** [= *موت الفكر البورجوازي*] في عام ١٩٢٩ و **Mort de la morale bourgeoise** [= *موت الأخلاقيات البورجوازية*] في عام ١٩٢٩ وأخيرًا تدهور الإنسان الحديث الذي تنخر فيه نزعة فردية عقلانية مخربة: «أنت لست إلا أنت، وهذا لا يكفيك قط.» عبارة يمكن أن يجدها المرء مكتوبة بقلم "تييري مونييه" **Thierry Maulnier** في [مجلة] **Réaction** [= *رد فعل*] في فبراير من عام ١٩٣٢. من تحليل ونقد هذه الأزمة العامة التي انتابت العالم الحديث تولدت «روح الثلاثينيات»، وهكذا سميت منذ أن عكفت بعض الدراسات – وبخاصة تلك الدراسة الرائدة التي نشرها "چان لوي لوبيه دل بيل" **Jean-Louis Loubet del Bayle** في **Les Non-Conformistes des années trente** [= اللاامتثاليون في الثلاثينيات] (١٩٦٩) – على إظهار التماسك النسبي لمجموعات الإنتليكتواليين الذين كانوا باعثيها الرئيسيين.

• لاامتثالية و«روح الثلاثينيات»

يمكننا أن نقرأ الظاهرة اللاامتثالية على اعتبار أنها لقاء بين أزمة عالمية للقيم وبين جيل.

والواقع أن مؤسسي مجلات مختلفة نشأت بين عام ١٩٣٠ وعام ١٩٣٣، سواء كانت مجلة**Réaction** [= رد فعل] (١٩٣٠) التي أسسها "چان دي فابريج" **Jean de Fabrègues** أو مجلة "لا ريڤو فرانسيز" **La Revue française** [حرفيًا= المجلة الفرنسية] (١٩٣٠) التي بث فيها روح "چان- پيير ماكسانس" **Jean-Pierre Maxence**، أو مجلة "اسپري" **Esprit** [حرفيًا = روح] (١٩٣٢) التي قام على إدارتها "إيمانويل مونييه" **Emmanuel Mounier**، مجلة "لورْدْر نوڤو" **L'Ordre nouveau** [حرفيًا= النظام الجديد] (١٩٣٣)، وُلدوا جميعًا في العقد الأول من القرن [العشرين]، مكونين في قليل أو كثير جيل ١٩٠٥ الذي ولد قبل الحرب ولكنه لم يعشها على جبهة القتال، جيلاً يريد أن يحيط علمًا بالتغيرات التي طرأت منذ النزاع ويعتبر نفسه ثوريًا عندما اعتبر الجيل الأكبر نفسه إصلاحيًا: «هذا الجيل قد هب كله جميعًا ضد الأنانية البليدة للعالم البورجوازي الليبرالي وضد المادية الاقتصادية والروحية وضد عجز سياسة بلا روح وبلا نفس». واللاامتثاليون، بصوت "چان دي فابريج **Jean de Fabrègues**، يعبرون إذن عن الوعي بأن عليهم أن يكوّنوا وحدة رفض مختومة بمفتاح الجيل. أصالة هذه المجموعات المصممة على أن تتموقع خارج تيارات قائمة تُشكّل روح العقد الثالث التي تتسم بالرغبة في تجاوز المعارضات التقليدية وتجديد السياسة بعملها الثوري في إطار توفيقي إيديولوجته تمحو مؤقتًا التناقضات السياسية.

غليان مطلع الثلاثينيات الذي يتضح جوهريًا في ازدهار عدد من المجلات سيرى أمل حياته تحدده زيادة الأخطار التي ستفرض على الحياة الإنتليكتوالية مانويةً[1] كانت قد نجحت في كبتها. ابتداءً من عام ١٩٣٤ تباينت المجموعات المختلفة - التي كانت قد استطاعت أن تتقارب دون أن تتمكن من الاندماج معًا - وكسبت في مجموعها أرضًا معروفة أكثر: "لا چين دروات" **La Jeune Droite** [= شبيبة اليمين] التي كانت أصلاً قريبة من "الأكسيون فرانسيز" **Action française** وجدت نفسها في مواقع اليمين المتطرف، بينما اقتربت المجلة الغائمة "اسپري" **Esprit** [حرفيًا= روح] من اليسار؛ والفرع الثالث من هذا الحراك اللاامتثالي تلزم مجلة "لورْدرْ نوڤو" **L'Ordre nouveau** [حرفيًا= النظام الجديد] التي بث فيها الحياة "روبير أرون" **Robert Aron** و"أرنو دانديو" **Arnaud Dandieu** عدم التزام حذِر يدينه على المدى الأوسط.

هؤلاء الإنتليكتواليون الشباب - مستمدين قوة من رفضهم ولكن أيضًا من أساتذتهم المشتركين في الفكر؛ نيتشه**Nietzsche** و"سوريل"**Sorel** و"شارل پيجي" **Charles Péguy** دون أن ننسى دعاة اليقظة من مثل "چاك ماريتان" **Jacques Maritain**، وهو لسان حال التوماسية[2] الجديدة الذي شجّع الشباب الكاثوليكي على الابتعاد عن المورّاسية[3]- لن يكفوا عن امتداح «القطيعة مع الاضطراب القائم» ("إيمانويل مونييه" **Emmanuel Mounier**): الاضطراب الدولي، الاضطراب السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ولكن على نحو خاص الاضطراب الإنتليكتوالي والروحي. هذا الاضطراب الأخير ينتهي إلى الفشل الكامل الذي يشجبه

---

(١) **manichéisme** مذهب ديني منشق حاول فيه مؤسسه ماني أن يلفق من الأديان المختلفة دينًا واحدًا. (المترجم)

(٢) نسبة إلى توماس الأكويني.(المترجم)

(٣) نسبة إلى شارل مُورّا **Charles Maurras**.(المترجم)

"تييري مونييه" **Thierry Maulnier** أحد فتية "لا چين دروات" **La Jeune Droite** [=شبيبة اليمين] في كتابه صاحب العنوان الرهيب والنهائي: **La Crise est dans l'homme** [= الأزمة في داخل الإنسان] (١٩٣٢). الثورةُ في هذا السياق ضرورية. كانت الثورة سواء على اليمين أوعلى اليسار هي الكلمة المفتاحية لهذا العصر الذي كان فيه الجديد قد رُفع إلى قيمة جمالية في العشرينيات، وأصبح الجديد في العقد التالي يستثمر مرة أخرى في المجال السياسي. ولم تكن الثورة المقصودة من نوع الثورة البلشفية بل ثورة روحية، فقد اتخذ اللاامتثاليون موقعهم على خط اليمين الذي يتمثل في أوامر"شارل پيجي" **Charles Péguy**: «ستكون الثورة أخلاقية، أو لن تكون». الثورة الفاشية، المثيل الإيديولوجي للماركسية، يمارس سحرًا أكيدًا لن يحول دون بروز رفض مذهبي لا مراء فيه.

هناك إذن متطلبات روحية تمثل «صميم» الخطاب اللاامتثالي. المجموعة التي بلغت أعلى مدى في معالجة هذه الناحية طبقًا لاهتماماتها النوعية والتي وضعت أبقى حَجَر في بناء التجديد هي بلا جدال مجموعة "اسپري"(١) **Esprit**.

• "اسپري" **Esprit** و«الثورة الشخصانية»

أسس مجلة "اسپري" **Esprit** في الأصل "چورج إيزار" **Georges Izard** و"أندريه ديلياچ" **André Déléage** لتندرج في ساحة النشر القائمة بين مجلات الماركسية المناضلة الملتزمة جدًا ومجلات العالم الأدبي التي كانت على شاكلة مجلة *"لانوڤيل ريڤو فرانسيز"* **La Nouvelle Revue française** [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة] بقيت متحفظة على نحو مقبول. كانت المجلة الناشئة تتحسس طريقها من الناحية الإيديولوجية كما كتب مديرها "إيمانويل مونييه"

---

(١) [حرفيًا= روح]

Emmanuel Mounier: «نحــن لم نقــرأ "ماركس" **Marx** ولا "كيــركجورد" **Kierkegaard** ولا "ياسبرس" **Jaspers**. كنا نبحث عن موضع نضرب فيه خيمتنا بين"برجسون" **Bergson** و"پيجي" **Péguy**، ماريتان" **Maritain** و"بيردیائیف" **Berdiaeff**، "پرودون" **Proudhon** و"دي مان" **De Man**. كان لمجلة "اسپري" **Esprit** والحركة السياسية والاجتماعية التي واكبتها في البداية أهمية قاطعة عند التقائهما تاريخيًا محاولات التجديد الجارية في البيئات الكاثوليكية الفرنسية: كانت الكاثوليكية في مطلع الثلاثينيات التي وصفها "ميشيل ڤينوك" **Michel Winock** بأنها «جيتّو» منطوية على نفسها إلى أقصى حد، قابعة في عالم بورجوازي متشبث بقيم مسيحية معينة، تسيطر عليها سياسيًا "الأكسيون فرانسيز" **Action française** = *العمل الفرنسي* وتصوت على نحو شديد المحافظة. إلا أن علامات تجديد معينة ظهرت في العشرينيات مع إنشاء "الاتحاد الفرنسي للعاملين المسيحيين" في عام ١٩١٩، و"الشبيبة العمالية المسيحية" في عام ١٩٢٧ و"الشبيبة الطلابية المسيحية" في عام ١٩٢٩ ونظيرتها "الشبيبة الزراعية"، وظهور مجلة "لاڤي كاتوليك" **La Vie catholique** = *الحياة الكاثوليكية* الأسبوعية، وما حدث خاصةً في عام ١٩٢٦ من إدانة البابا بيوس الحادي عشر لمجلة" الأكسيون فرانسيز" **Action française** = *العمل الفرنسي* التي ختمت انهيار هيمنة الموراسيين[١]. سيلوح حِراك "اسپري" **Esprit** مجال تأجيل ممكن **aggiornamento**. نزعة الشخصانية **personnalisme** التي اخترعتها "اسپري" **Esprit** ونَشَرتها تسعي إلى تحقيق وفاق الإنسان مع نفسه، رافضةً أن تختزله إلى فرد المادية الماركسية لأنه كائن روحاني وحر، ورافضة كذلك أن تجرده من الجسدية في إطار مثالية مجردة: فالإنسان يعيش بالفعل دائمًا في الصيرورة الاجتماعية. الشخص إذن كائن روحاني يمد جذوره في الجسدية.

---

(١) نسبة إلى شارل مُورّا **Charles Maurras**.(المترجم)

ويعتبر تطور "اسپري" Esprit – التي تُطابق مواقفها بعد ١٩٣٤ في أغلب الأحيان مواقف اليسار – ذا دلالة رمزية على تاريخ إنتليكتوالي أكثر عمومية يرى أن التلاحم الإيديولوجي والتوفيق المذهبي ستتبعهما ثنائية قطبية جامدة نسبيًا تصرفها خطوط عزمٍ تقليدية.

الالتزام

• زمن المنشورات

الالتزام s'engager: قبل أن يَروج هذا المصطلح في فترة ما بعد الحرب السارترية[١] كانت كلمة الالتزام إحدى كلمات مبادئ إنتليكتواليي الثلاثينيات التي تنادي بكشف ما لا يعتبر سوى مفهوم مثالي وبورجوازي لرسالة الكتّاب الفقهاء clercs. ومع ذلك فالالتزام في المجال العام بالنسبة للإنتليكتواليين، يمينيين أو يساريين، يقوم في أحيان كثيرة على دوافع وتوقعات تتجاوز مجرد خطة السياسة. ويبين مسار "دريو لا روشيل" Drieu La Rochelle إلى أي حد نجم انتماؤه إلى الفاشية عن افتتان بجمالية معينة وصوفية معينة حيال الجسد تستجيب لقلقه المَرَضي من التدهور؛ وروايته Gilles = "*جيل*" (١٩٣٩) وهي أكثر رواياته ارتباطًا بسيرته الذاتية ترسم صورة السعي اليائس الذي يقوم به الراوي مستهدفًا نموذج إنسان جديد، تجدد كيانه بعد تدهور. وفي معسكر سياسي مضاد يعيش "مالرو" Malraux التزامه في غنائية العمل الثوري الذي سيعرف هو وحده أن يلهيه عن الوعي المستبد بلامعقولية الحالة الإنسانية: «إذا نحن نُسفنا هنا وفي مدريد[٢]، فسيكون الناس قد عاشوا يومًا بحسب ما تهوى قلوبهم. هـل تفهمني؟

---

(١) نسبة إلى "سارتر". (المترجم)

(٢) يقصد حرب التحرير في إسبانيا التي شارك فيها متطوعون آمنوا بحرية الإنسان المناضل، ومنهم "مالرو". (المترجم)

على الرغم من الكراهية. إنهم أحرار. وما كانوا أحرارًا من قبل قط. (...). الثورة هي إجازات الحياة **les vacances de la vie** (...). لا جدلية؛ لا بيروقراطية بدلاً من النواب؛ لا جيش من أجل القضاء على الجيش؛ لا تفاوت من أجل القضاء على التفاوت؛ لا عمليات مشتركة مع البورجوازيين. الحياة كما ينبغي أن تُحيا الحياة. منذ الآن أو الموت» ("لِسپوار" **L'Espoir** [= الأمل] ١٩٣٧).

في التكوين الإنتليكتوالي للضدفاشية الفرنسية، من قبيل المتناقضات أن تكون المشاغل التي يخلقها نمو فاشية قومية أكثر تأثيرًا من التطور الخارجي، وبصفة خاصة وصول هتلر إلى السلطة. وهكذا فقد كان الحدث الذي بَلْوَرَ التعبئة في صفوف اليمين واليسار هو السادس من فبراير ١٩٣٤[١]. في ذلك اليوم كان الــ "پاليه بوربون" **Palais-Bourbon** [= قصر بوربون، والمقصود: البرلمان] هدف مظاهرات مختلفة تقودها تجمعات متباينة المشارب السياسية. كانت الانتفاضة دامية رجّت أركان الجمهورية البرلمانية رجة هائلة: هل كانت محاولة انقلاب فاشي؟ لقد بين علم التاريخ الفرنسي كم بولغ في تقييم هذا «الخطر» الفاشي الافتراضي. وعلى الرغم من ذلك فقد دخل السادس من فبراير فورًا ميثولوجيا اليساريين وأطلق آلية دفاع جمهوري. منذ ذلك التاريخ أصبح على كل واحد أن يختار معسكره،

---

(١) شهدت فرنسا مظاهرات عارمة في ٦ فبراير ١٩٣٤ قامت بها قطاعات مختلفة من الشعب متباينة المشارب والتحزبات، وشارك فيها كثير من الإنتليكتواليين، ترجع أسبابها إلى استمرار عواقب الأزمة الاقتصادية العالمية ١٩٣٠/١٩٣١، وفشل الحكومة الفرنسية القائمة في مواجهة التضخم، ثم صعود الفاشية في إيطاليا والنازية في ألمانيا، وتمخضت هذه الهوجة عن تكوين ائتلاف من عدد من الأحزاب والنقابات والمنظمات على هيئة لجنة وضعت لها برنامجًا إصلاحيًا دخلت به الانتخابات على هيئة "جبهة شعبية" في عام ١٩٣٦، وفازت وشكلت الحكومة برئاسة ليون بلوم **Léon Blum** ، وانتهت تجربة الجبهة الشعبية في عام ١٩٣٨ بعد استقالة ليون بلوم**Léon Blum** ثم شوتام **Chautemps** ثم دالادييه **Daladier**. وقد لعبت "**الجبهة الشعبية**" دورًا هامًا وبخاصة بعد أن تولت الحكم بين عام ١٩٣٦وعام١٩٣٨. ولهذا السبب يتكررذكرها في الكتاب. (المترجم)

الضدفاشية إلى اليسار، والفاشية – أو على الأقل «الضدفاشية المضادة للضدفاشية» (برَزيلياخ **Brasillach**) إلى اليمين. وإذا كان من الممكن أن تنظر بعض شخصيات اليسار الإنتليكتوالي إلى الإيديولوجيا الفاشية حتى عام ١٩٣٤ بناء على تطلعاتها إلى القطيعة، نظرة تفهم، فإن ذلك لم يعد منذ الآن ممكنًا. وكذلك يرجع إلى عام ١٩٣٤، بعد كثير من الالتفافات السياسية، التحاق "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** رسميًا بالفاشية، التحاقًا صادق عليه إنتليكتواليًا بنشره *"الاشتراكية الفاشية"* **Socialisme fasciste** في عام ١٩٣٤، وصادق عليه سياسيًا بانضمامه إلى حزب "دوريو"**Doriot** "الحزب الشعبي الفرنسي" في عام ١٩٣٦.

وهكذا يعتبر «الخوف الكبير» في عام ١٩٣٤ مباشرة الأصل في تشكيل لجنة الـ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA** ["لـجنة يقظة الإنتليكتواليين الـضدفاشيين"] في ٥ مارس ١٩٣٤ تحت رعاية الفيلسوف "ألان" **Alain** وعالم الفيزياء "پول لانجڤان **Paul Langevin** وعالم الإثنولوجيا "پول ريڤيه **Paul Rivet**، ويمثل الثلاثة توجهات مختلفة، الراديكالي والشيوعي والاشتراكي من تنوع اليساريين. في نهاية عام ١٩٣٤ كان عدد أعضاء لجنة الـ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA** ["لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشيين"] حسب تقديرها ٦٠٠٠ عضو. ومن المؤكد أنه كانت هناك قبل هذه اللجنة، أعمال تجميع للضدفاشيين، بمبادرة من الشيوعيين في الـ "أ.إي.أ.إر" **AEAR** :اتحاد الكتاب والفنانين الثوريين" الذي تأسس في عام ١٩٣٢ أو "لجنة النضال ضد الحرب والفاشية" التي أصبحت في عام ١٩٣٣ "لجنة أمستردام پلايل". ولكنها على الرغم من انضمام أسماء مهيبة مثل "أندريه جيد" **André Gide** لم تجد قط جمهورًا منصتًا كالذي وجدته الـ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA** ["لجنة يقظة المثقفين الضد فاشيين"]. وبعد انقضاء عام، ونتيجة لحدثٍ مستعر («الخطر الفاشي» في فرنسا) ولتغيراتجاه "الأممية الشيوعية" التي أصبحت منذ ذلك الحين تشجع استراتيجيات الجبهات الشعبية، تُجسد لجنة الـ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA**

["لجنة يقظة المثقفين الضدفاشيين"] بنجاحها الحقيقي أو الرمزي نموذج تدخل إنتليكتوالي الثلاثينيات في المشهد السياسي. "النزعة المسكونية"**œcuménisme**[(١)] التي نزعتها تجمعات الكتّاب الفقهاء الضدفاشيين التي نلقاها مثلاً في يونية ١٩٣٥ في هذا القدّاس الإنتليكتوالي الاحتفالي الكبير للتعاونية، ألا وهو "المؤتمر الدولي للدفاع عن الثقافة"، استشرف وألهم التحالفات السياسية التي أدت في عام ١٩٣٦ إلى انتصار "الجبهة الشعبية" **Le Front populaire**.

هذه الثنائية القطبية للحقل الإنتليكتوالي في ذلك العصر تتجسد في معركة المنشورات والالتماسات التي يتناطح فيها رجال المعسكريْن. هكذا في عام ١٩٣٥ عندما غزت إيطاليا إثيوبيا نشر "هنري ماسّيس" **Henri Massis** في صحيفة *"لو تان"* **Le Temps** [حرفيًا= الزمان] «دفاعًا عن الغرب». ويظهر رد أصحاب الفكر اليساري في اليوم التالي في صحيفة *"ليفر"* **L'Œuvre** [حرفيًا= العمل]. من الآن فصاعدًا سيحفز كلُّ حدث مهم على تكوين قائمتين من التوقيعات مدبجة بالشعارات وبأوصاف جارحة مهينة في بعض الأحيان.

هل علينا أن نرى في قاموس التناطح وفي تصلب المعسكرين عودة الصراع الدريفوسي؟ من المؤكد أن الحرب الإيديولوجية التي استعرت بين الإنتليكتواليين القوميين وبين الضدفاشيين عن طريق صحف كل منهم – اليمين: **Je suis partout, Gringoire** ضد اليسار: **Vendredi, Marianne, La Lumière** – تذكِّر على نحو غريب بصورة الساحة الدريفوسية. ومع ذلك فقد انضمت الضد فاشية في اليسار إلى الدفاع عن القيم الكونية للجمهورية على اعتبار أنها

---

(١) كلمة **œcuménisme** المسكونية من أصل إغريقي ومعناها أصلاً المسكون وأصبحت تعني الدنيا المسكونة أو التي يسكنها البشر، أو الدنيا كلها، واستخدمتها الكاثوليكية على اعتبار أنها نظريًا تحيط بالدنيا المسكونة كلها، ثم أصبح معناها نزعة جامعة لكل الاتجاهات، أو جامعة لكل البشر على اختلاف تصوراتهم أو اعتقاداتهم، ولم تعد بالضرورة مقصورة على معنى ديني أو لاهوتي أو مذهبي. (المترجم)

محـرك الالتزام، بينمـا في اليميـن أفسحـت النزعـة الضـد جمهورية مكانها للضدشيوعية. هكذا يجد الصراع نفسه وقد انتقل إلى ساحة أكثر إيديولوجية وأقل صرامة أخلاقية من عام ١٨٩٨ عندما كان الكاتب الفقيه **clerc** يهب للدفاع عن العدالة الممتهنة.

• أمجاد وويلات الضدفاشية الفرنسية

إذا كان تماسك المعسكرين الإيديولوجيين في عام ١٩٣٤ قد استمر، وإذا كان شطر العالم الإنتليكتوالي إلى شطرين لا يمكن التوفيق بينهما قد ظل قائمًا، فإن الموقف لم يعد بهذه البساطة ابتداءً من عام ١٩٣٦. فصعود "الجبهة الشعبية" **Front populaire** وبصفة خاصة تصاعد الاستفزازات الهتلرية، وحرب إثيوبيا، وحرب إسبانيا، يمثل تحديات لوحدة الأحزاب المتضادة؛ وسرعان ما قام عدد من التناقضات بتلغيم المعسكرين وبخاصة معسكر الضدفاشية.

على اليمين بينما يظل تعليم شارل موراّ **Charles Maurras** المتخوف من الجرمان واضح المعالم، يظهر ترحيب غريب تجاه هتلر في هذه البيئات التي أصبح فيها الشعور الضدشيوعي أقوى من الحمية القومية. وظهور هذه النزعة السلمية الجديدة لدى اليمين الذي يعبر تمامًا عن رضائه بعد ميونيخ يبرر إذن رأيه المتمثل في أن النازية هي الحصن الأخير في وجه الشيوعية.

على اليسار أصبح المعسكر الضدشيوعي موضع شك بالقوة بناء على نمطين من الاعتراضات: الضدستالينية وبصفة خاصة النزعة السلمية. النزعة السلمية هي التي يكمن فيها خطر التصدع الحقيقي. والضدستالينية عند اليسار موجودة وتتزايد وتترعرع نتيجة التصفيات الجسدية الستالينية المختلفة التي حفزت العديد من الإنتليكتواليين الذين كانت القضية قد اجتذبتهم فيما مضى على أن يكتبوا

قصائد اعتذار وندم. منذ عام ١٩٣٢ التزم "أندريه چيد" **André Gide** بجانب اليسار؛ وفي عام ١٩٣٦ نشر كتابًا صغيرًا عنوانه **Retour de l'URSS** [= رجوع من روسيا] بيعت منه ١٤٦٠٠٠ نسخة، سرعان ما أثار مجادلات عنيفة. و"أندريه چيد" **André Gide** يعبر في هذا الكتاب عن استيائه حيال واقع روسيا الاستالينية. أمل هائل خارق للمعقول ينهار جزئيًا: «مَن سيقول ماذا كانت روسيا بالنسبة إلينا؟ لقد كانت أكثر من وطن مختار، كانت: مثالاً، دليلاً. »ثم إن فرنسا ثار فيها نقدٌ من جانب اليسار، مرتبط ارتباطًا وثيقًا، قلَّ أو كَثُر، بالحراك التروتسكي، كان يرفض اختيار ستالين لمحاربة هتلر. فوق هذه الذروة تقبع عمومًا المجموعة السريالية، التي انفصلت عن الحزب الشيوعي منذ عام ١٩٣٥.

ولكن العقبة الكبرى التي صادفتها الضدفاشية كمنت دون أدنى شك في الروح النازعة بشدة إلى السلام والتي هيمنت على مجموع اليسار إلى وقت قيام الحرب. وأوديستا[1] لجنة الـ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA** ["لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشيين"] تعبر عن ضخامة التناقض. كان المفهوم الإجماعي في داخل اللجنة إبان السنوات الأولى الذي امتُدحت بناء عليه سياسة تقوم على المفاوضة والتوفيق ونزع السلاح، مفهومًا تعبر عنه عبارات من قبيل: «الضدفاشية لن ترضى بأن تكون ذريعة أو مبررًا لأية حرب.» وحدود تحليل وقوة هذه اللجنة التي كانت تعج بمثل هذه الاعتقادات حدودٌ من الممكن بسهولة رؤيتها. وعلاوة على ذلك فإن الاتجاه إلى تهويل البعد المفترض فيه أن يكون قوميًا في الفاشية أدى بلجنة الـ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA** ["لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشيين"] على مدى تاريخها القصير كله إلى التهوين من قيمة المظاهر الخارجية الواضحة في عنفها أشد الوضوح. بزغت الأزمة واستفحلت بسرعة في لحظة حرب إسبانيا وإعادة عسكرة منطقة الراينلاند [بألمانيا]. هذان الحدثان يرسمان خطًا فاصلاً بين دعاة السلام غير

---

(١) ملحمة هوميروس، والاسم مستخدم هنا كناية عن التناقضات والمغامرات الكثيرة. (المترجم)

السلام غير المشروط مثــل "ألان" **Alain** وأصدقائــه والمقربيــن من "پول لانجڤان" **Paul Langevin** الذين كانوا أعضاء في الحزب الشيوعي أو متعاطفين معه.

كان دعاة السلام غير المشروط يعبرون عن أنفسهم في *"الفيّي ليبر دي لا كانزين"* **Les Feuilles libres de la quinzaine** [حرفيًا =الصحائف الحرة نصف الشهرية] التي كانت تصدر من عام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٩: هذه المجلة التي يحركها "ليون إيمري" **Léon Émery** و"ميشيل ألكسندر" **Michel Alexandre** نشرت العديد من ال «*نبذات* **Propos** » التي كتبها "ألان" **Alain**، وهي تعلن أنها تحرص على أن تكون مجردة من الطموحات الأدبية أو الانصياعات الحزبية، وأنها تهتم فقط بالنضال ضد أية فكرة حرب. بين هذه الشبكة، حاملة شعلة نزعة المطالبة بالسلام التي وحدت اليسار الفرنسي كله حتى عام ١٩٣٥، وبين معارضي هذه النزعة المقتنعين بأنه من الضروري المجازفة بخوض الحرب من أجل صون السلام أصبح الحوار مستحيلاً: الأقلية المحبة للشيوعية انتهت مع نهاية عام ١٩٣٦ إلى تــرك الأجهــزة القياديــة في لجنــة الــ "سي.ڤي.إي.أ" **CVIA** ["لجنــة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشيين"]. وحدث صدع جديد بعد مؤتمر ميونيخ الذي يسجل المسجلون في أعقابه تراجعًا معيّنًا في النزعة المطالبة بالسلام الشامل.

علاوة على المشاعر الباطنية النازعة نحو السلام في حنايا المجتمع الإنتليكتوالي في ذلك العصر والتي لا تنطبع قط بطابع يميزها عن الإحساس العام، لابد من التشديد على الأسباب الإنتليكتوالية التي استطاعت أن تلعب دورها في اتجاه هذا «التسامح» حيال ألمانيا النازية. لم يكن هناك في فرنسا إنسان استطاع بحق أن يقيّم قُوى النازية وطبيعتها التقييم الصحيح. ولقد سجّل التحليل الإنتليكتوالي إخفاقًا تلو إخفاق حيال ظاهرة سياسية جديدة تمامًا ألا وهي ظاهرة الدولة الشمولية النازية، وهي إخفاقات تفسر أن الخطر أمكن التهوين من قيمته. وكيف كان يمكن

في الواقع التنبؤ بما كان سيحدث دون التفكير في الجدة الجذرية التي اتسم بها ما كان آنـــذاك يـــعتبر بصفة عامـــة تحورًا عصـــريًا لوحـــدةٍ جرمانيـــة تقليدية **pangermanisme**؟

«في بلد المستقبل المشرق»

بجـــانب المـــنشورات والعرائض تـــلوح تقنية أخرى للنخبة الذكيـــة الإنتليجينتسيا سرعان ما تصبح من قبيل شعائر التعريف والاندماج ألا وهي: السياحة الإيديولوجية. بدأت السياحة الإيديولوجية بروسيا الحمراء الغامضة بعد ١٩١٧، وازدهرت عبر كوبا في السنوات حول ١٩٦٠، وبصفة خاصة في الصين بعد ١٩٧٠. من "رومان رولاّن" **Romain Rolland** إلى "أندريه جيد" **André Gide** ومن "جان - بول سارتر" **Jean-Paul Sartre** إلى "ريجي ديبري" **Régis Debray** ومن "سيلين" **Céline** إلى "فيليب سوللرس" **Philippe Sollers**، كان الكتّاب الفقهاء **clercs** يذهبون متحمسين إلى بلد الثورة ويعودون كأنهم "كوستين" **Custine** القرن العشرين لكي يدلوا بشهادتهم عما رأوا. عن هذه الرحلات نشأت بالفعل كتب عديدة اتخذت شكلاً مستقرًا [لهذا النوع من الكتب] هو "اليوميات" أو الشكل الأكثر استقرارًا في التقاليد، وهو "قصة الرحلة" مطورة طبقًا لذوق اليوم على أساس مهابة أدب التقرير الكبير. وهكذا أصبح نوع «رجوع من... » نوعًا أدبيًا حقيقيًا: لا أقل من ١٢٥ قصة عن إقامة في روسيا بين ١٩١٧ و١٩٣٩.

هذا الأدب السريع التكاثر المرتبط بصورة الإنتليكتوالي التقدمي يشهد على رسوخ الشخصية الثورية في الخريطة الفرنسية السداسية

الخيالية ويتأكد أن الإنتليكتوالي موجِّه جيد لنشر الميثولوجيات السياسية الثورية "صنع في" موسكو أو هافانا أو بكين.

والواقع أن مكتبة «رجوع من... » - على الرغم من تشديد المؤلفين على أنهم قاموا باكتشافات وأن ما يكتبونه يتسم بالموضوعية المؤكدة - تبين مُسْتَمْثَلاً: يفرض نفسه على الرحلة ذاتها بمساراتها المعلَّمة والمقسمة زيارات ونماذج ثابتة ولقاءات مع الرجل العظيم "ستاخانوف **Stakhanov** أو جوركي **Gorki** أو ستالين " **Staline**

للمحظوظين كما يفرض نفسه على قصة الرحلة التي تليها.

الديناميكية ذات السمات البوتيمكينية(1) المميزة والتي يأخذ بها هؤلاء «المحكوم عليهم بعقـوبات شاقة مؤبدة هي السياحــة السياسية» ("س. لايــس"**S. Leys**) حكمت على هذا النوع الأدبي بالهزيمة الإيديولوجية في السنوات السبعينية. ومع ذلك يظل هذا النوع مرتبطًا بعصر الإنتليكتوالي الملتزم ويمثل واحدًا من الاتجاهات الأكثر عنادًا: فتنة الرحلة والحاجة إلى شهادة شاهد.

---

(١) جيورجي ألكسندوفيتش بوتيمكين **Potemkine**١٧٣٩-١٧٩١ قائد عسكري وسياسي روسي يضرب به المثل في المشاهد الوهمية التي يراها كبار الزوار والسيّاح. والإشارة هنا تنصب فيما يبدو على تنفيــذه مشروع وهمي إلى حد كبير هو "روسيا الجديدة" وأخذه الإمبراطورة الروسية ومعها إمبراطور النمسا وملك بولندة في رحلة نهرية ليشاهدوا الإنجازات التي كان كثير منها مناظر وهمية وكانت الشخصيات الروسية الأنيقة المحترمة التي شاهدوها أو قابلوها عبيدًا جعلهم يمثلون أدوار الشخــصيات المهمــة. وجدير بالذكر أن اسمه أطلق على سفينة حربية روسية، وهناك فيلم أخرجه أيزنشتاين في عام ١٩٢٥ عن تمرد المقهورين عليها في عام ١٩٠٥. (المترجم)

جمـــود التقسيـــم الثنائي السيـــاسي للكتّاب الفقهـــاء يعارضه تنوع ومرونة المسارات التي يتم من خلالها إخصاب المادة الإنتليكتوالية بواردٍ من العلوم الاجتماعية.

و"چورج باتاي" **Georges Bataille**، وهو الغريب على كل تصنيف مفرط في الصرامة، حيث يتموقع على تخوم السريالية والماركسية، شارك من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٤ في أنشطة المجموعة التي يحركها "بوريس سوڤارين" **Boris Souvarine**، "الدائرة الشيوعية الديموقراطية"، التي شارك فيها سرياليون قدامى ("ليريس" **Leiris** و"كينو" **Queneau**) وتروتسكيون وشيوعيون منشقون عن الحـــزب؛ وهذه المجمـــوعة لها مجلتهـــا *"لا كريتيك سوسيال"* **La Critique sociale** *[= النقد الاجتماعي]* وهي أداة نقد مهمة تقدم للنقاش السياسي كلمتها المبصومة بشيوعية خارجة عن الأصولية. من مجلة *"كونتر أتاك"* **Contre-Attaque** *[= الصد]* التي تدّعي أنها تسد ثغرات النظرية الماركسية إلى مجلة *"أسيفال"* **Acéphale** التي تحبذ إعادة تكريس إلى المجتمع الغربي، يلزم "چورج باتاي" **Georges Bataille** اتجاها فكريًا يجيش بالقلق وبالرغبة في العمل. وما "كلية علم الاجتماع" **Collège de sociologie** التي أسسها "چورج باتاي" **Georges Bataille** و"ميشيل ليريس" **Michel Leiris** و"روچيه كايْوًا" **Roger Caillois** في عام ١٩٣٧ إلا مُنجز من المنجزات الملموسة لهذه المجموعة. «كلية بلا مقعد لطالب وبلا معلم» تعطي نفسها رسالة مزدوجة، ناشطة ونظرية (ستقتصر في الواقع على النظرية) تهدف إلى أن تجد من جديد فكرة الجماعة فكرة «الرابطة»، على نحو خاص عن طريق إرادة إصلاح ممارسات طقوسية. موضوعات السلطة، المقدسات، الميثات هي موضوعات الدراسات المفضلة التي تريد أن تعيد الارتباط

بالتقاليد الفرنسية لعلم الاجتماع المطبوع بطابع "إميل دوركهايم **Émile Durkheim** و"مارسل ماوس **Marcel Mauss**.

ومهما كان علم الإثنولوجيا هامشيًا بالنسبة إلى المؤسسات الجامعية فإنه ازدهر حول موقعين، الموقع الأول: "متحف الإنسان" حيث مارس "بول ريفيه" **Paul Rivet** عمله، وقد أنشئ هذا المتحف في عام ١٩٣٧ وحل محل متحف الإثنوجرافيا القديم؛ الموقع الثاني هو: "متحف الفنون والتقاليد الشعبية" الذي أقام معارضه الأولى بناء على مفاهيم تقدم بها "چورچ-هنري ريڤيير" **Georges-Henri Rivière** بمساعدة "ميشيل ليريس" **Michel Leiris** و"مارسل جريول **Marcel Griaule** و"چورچ باتاي" **Georges Bataille**. وفي عام ١٩٣١ تمت بعثة "داكار-چيبوتي" التي حكى قصتها "ميشيل ليريس" **Michel Leiris** في كتابه **L'Afrique fantôme** [="*أفريقيا الشبح*"]. هذا الاهتمام بالإثنولوجيا يدعمه تأثير السريالية الداعية إلى رحلات البدن والنفس بكل أنواعها.

ولم يمس نمو هذه العلوم هيبة الفلسفة ومشروعيتها، ولكن الفلسفة نافسها علمُ النفس منافسة حادة: فمن خريجي "مدرسة المعلمين العليا" – أمثال " چان-پول سارتر" **Jean-Paul Sartre** و"ميرلو - پونتي" **Merleau-Ponty** و"پوليتسر" **Politzer** من استهلوا تفكيرهم الفلسفي بكتابات عن علم النفس في الوقت الذي لم يكن فيه التحليل النفسي في مجمل أمره يهم النخبة الذكية الفرنسية. وواقع الأمر «أن الساحة الفلسفية» في السنوات الثلاثينية تركت الجيل الشاب حانقًا مكبوتة رغبته في إدراك الواقع. وإذا لم يتبن الجميع عنف "پول نيزان" **Paul Nizan** مؤلف [كتيب] "*كلاب الحراسة*" (١٩٣٢)[١] [ضد الفلاسفة الجامعيين]، فقد بدا لهم البديل ضئيلاً بين العقلانية السوربونية لـــ "ليون برونشڤيج" **Léon Brunschvicg** وبين برجسونية[٢]

---

(١) كتيب فيه نقد للفلاسفة البورجوازيين الجامعيين. (المترجم).

(٢) نسبة إلى هنري برجسون. (المترجم)

فقدت قدرتها على المقاومة. وكان سياق طلب إجراءات أكثر ملموسية، أكثر كفاءة في ترجمة خبرة القلق والصراع هو السياق الذي ظهرت فيه فلسفات جديدة، الفينومينولوجيا والوجودية، وكلتاهما نجمتا عن الالتقاء بالفكر الألماني.

هذا الفكر الألماني قد أصبح ممكنًا عن طريق بداية إلقاء المحاضرات ونشر الترجمات التي انصبت على "هيجل" **Hegel** و"كيركجورد" **Kierkegaard**[(١)] و"هوسرل" **Husserl** و"هايديجر" **Heidegger**، وكذلك عن طريق الإقامة في ألمانيا التي توجت صاحبها بالعديد من دراسات الفلسفة، وبخاصة دراسات"ريمون أرون" **Raymond Aron**. إماطة اللثام عن "هيجل" الذي كانت الهيئة الفلسفية تجهله جهلاً باهرًا، تندرج في هذا المنظور حتى لو كانت «ظاهرة "كوچيڤ" **Kojève**» قد تجاوزت دوائره الخاصة. والحق أن"ألكسندر كوچيڤ" **Alexandre Kojève**، المهاجر الروسي، ظل طوال سنوات في "المدرسة العملية للدراسات العليا" يعطي بسخاء حلقة دراسية عن هيجل كان يختلف إليها جزءٌ لا يستهان به من المشهد الباريسي من"ريمون أرون" **Raymond Aron** إلى "ريمون كونو" **Raymond Queneau** ومن "إيريك ڤايل"**Éric Weil** إلى "أندريه بريتون" **André Breton** ومن "ميرلو - بونتي" **Merleau-Ponty** إلى "لاكان" **Lacan**و"چورج باتاي" **Georges Bataille**. أي أن الماركسية بدأت جزئيًا تتخذ عن طريق كلام "ألكسندر كوچيڤ" **Alexandre Kojève** وجودًا فلسفيًا. ويرجع تاريخ الترجمات الأولى لكتب كارل ماركس، وبخاصة "المادية الجدلية" (١٩٣٩) إلى أواخر هذا العقد. وعلاوة على "كوچيڤ" **Kojève** هناك عدد من المثقفين المهاجرين يعتبرون مثله وسطاء قيِّمين للفلسفة الألمانية في فرنسا مثل "برنارد جروتهوزن" **Bernard Groethuysen** المكتشف العظيم للآداب الناطقة بالألمانية في مجلة الـــ "إن.إر.إف." [المجلة الفرنسية الجديدة]، ومثل "بيرديائيف" **Berdiaeff** و"ألكســـدركواريه" **Alexandre Koyré**

(١) فيلسوف دنمركي شهير صاحب نزعة دينية أثرت في الوجودية. (المترجم).

الذي عرّف فرنسا بالفينومينولوجيا من خلال كتابه "بحوث فلسفية" أو "إيمانويل ليڤيناس" **Emmanuel Lévinas**.

وبينما وجدت الفلسفة نفسها تسترد عافيتها نتيجة الوارد من الأفكار الأجنبية، عرف علم التاريخ – الذي ظل في السنوات الثلاثينية على نطاق واسع محمية صيد مقصورة على التبحر والتاريخ السياسي – تجديدًا عميقًا. ظهر نهج جديد للاشتغال بالتاريخ تأسس على رفض وضعية **positivisme** القرن الماضي وعلى العمل على تحصيل موروثات العلوم الاجتماعية الجديدة. "كليو" **Clio** [ربة التاريخ في الميثولوجيا] يزورها مجددًا [عالم الاجتماع] "إميل دوركهايم **Émile Durkheim**. وواقع الأمر أن "مارك بلوك" **Marc Bloch** و"لوسيان فيبڤر" **Lucien Febvre** كلاهما أستاذان في جامعة "ستراسبور"، عندما دفعا إلى النشر في عام ١٩٢٩ بمجلة *"حوليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي"* **Annales d'histoire économique et sociale** كانا يطمحان إلى تحقيق تركيبة من العلوم الاجتماعية حول التاريخ. ويعبر تشكيل لجنة تحرير هذه المجلة عن هذه الإرادة حيث إنه يضم ممثلين لعلوم أخرى، ففيها: عالم جغرافي هو "ألبير ديمانچون" **Albert Demangeon** وعالم اجتماع هو "موريس هالبڤاكس" **Maurice Halbwachs** وعالم سياسة هو "أندريه زيجفريد" **André Siegfried**... إبّان السنوات الثلاثينية اتخذت مجلة الــ "حوليات" **Annales** بناءً على تقارير غادرة، ومراجع قاتلة هيئة العدو الأشر للتاريخ المغرق في السياسة الذي تمارسه المجلة التاريخية **La Revue Historique**. آثر مؤسسا مجلة "الحوليات" ["بلوك" **Bloch** و"فيبڤر" **Febvre**] التصدي لهيمنة السياسة وعملا على دراسة الظواهر الاقتصادية والاجتماعية كما في كتاب "مارك بلوك" **Marc Bloch** *"السمات الأصيلة للتاريخ الريفي الفرنسي"* (١٩٣١)؛ وهما لا يفصلان التفكير في الماضي عن التفكير في الحاضر وينميان التاريخ المقارن. ومن أجل أن يواجها

دراسة هذه الموضوعات الجديدة يُشِيد "بلوك" **Bloch** و"فيڤر" **Febvre** بالتنبه إلى مصادر جديدة والالتجاء إلى علوم أخرى وبخاصة علم الجغرافيا وقد تأثر تأثرًا قويًا بـــ "ڤيدال دي لا بلاش" **Vidal de la Blache** فأصبح التاريخ يغري بالمناطق [الجغرافية] والمعطيات الهيكلية والأزمنة الطويلة وهي أمور سيُنَظِّرها فيما بعد "فرنان برودل"[١] **Fernand Braudel** في رسالته للدكتوراه التي تحمل عنوان *"البحر المتوسط والعالم المتوسطي في عصر فيليب الثاني"* (١٩٤٩). ولم يصبح القطع المعرفي الذي تمثله الـــ "حوليات" **Annales** محسوسًا مباشرةً على أنه نقطة تحول معرفية. كانت المجلة لا تزال محدودة القراء في السنوات الثلاثينية ولكنها كان لها ظهير مذهبي ومؤلفات رائعة تُحسب لها – *"الملوك السحرة"* (١٩٢٤) لـــ "مارك بلوك" **Marc Bloch**؛ *"قَدَرٌ، مارتن لوثر"* (١٩٢٨) لـــ "لوسيان فيبڤر" **Lucien Febvre** والنصوص لـــ "لابروس" – وتلاميذ تأتلف منهم مدرسة، وهي على أية حال مسلحة لتخرج إلى نضال من أجل الحصول على سلطة إنتليكتوالية ما زالت المدرسة القديمة تنازعها إياها.

وبينمـــا كان الإنتليكتواليـــون، الذين مـــا زالوا معجونين بثقافـــة كلاسيكية ونخبوية، يعودون راضين إلى اللعب لعبة الحرب الفرنكو–فرنسية[٢] التي بصمت مولدهم وحددت هويتهم، دخلت الحياة الثقافية عن تصميمٍ في هذه الحقبةِ عصرًا جديدًا.

---

(١) ربما أحب القارئ أن يرجع إلى كتاب فرنان برودل الموسوعي الذي ترجمتُه إلى العربية، وهـــذه هـــي بياناته: فرنان برودل، *الحضارة الرأسمالية*، المجلد الأول ١٩٩٢، المجلد الثاني ١٩٩٣، المجلد الثالث ١٩٩٥، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، نقله إلى العربية د. مصطفى ماهر. وسيعاد طبعه قريبًا فى المركز القومى للترجمة (المترجم)

(٢) أي الفرنسية الفرنسية: الحرب التي يحارب الفرنسيون فيها بعضهم البعض. (المترجم).

المعرض الاستعماري ١٩٣١

افتتح «المعرض الاستعماري الدُّولي ولبلاد ما وراء البحر» في السادس من مايو ١٩٣١ بحضور رئيس الجمهورية "جاستون دوميرج" **Gaston Doumergue** وكذلك المارشال "ليوتيه" **Lyautey** الرئيس العامل للمشروع. وعندما انتهى المعرض في نوفمبر، كانت ستة أشهر من التهليل لـــ «فرنسا الكبرى» قد وعّت الفرنسيين أن أرضهم القومية لا تتحدد بحدود الشكل السداسي[1]: وأتاحت لهم أن يكتشفوا إمبراطوريتهم الاستعمارية.

والمعرض لم ينشأ هكذا من لا شيء. بل إنه يندرج في تاريخ يوشك أن يكون قرنيًا يأتلف من تظاهرات مختلفة، معارض عالمية في باريس في عام ١٨٨٩ و١٩٠٠، حيث تَرَسّخ الواقعُ الاستعماري بمزيد من القوة حتى ظهرت فكرة أن يخصص له معرض بالكامل: وقد شهدت مارسيليا في عام ١٩٢٢ لأول مرة بعد حرب بينت علي نحو مأساوي فائدة الإمبراطورية وإخلاصها – حيث خاض غمار هذه الحرب ٥٤٥٠٠٠ من السكان الأصليين – أو معرض استعماري في فرنسا. دقت ساعة تمجيد المستعمرات. وأسهمت في التمجيد مئويةُ الجزائر في عام ١٩٣٠ إسهامًا كبيرًا مهد لفيضٍ من الاحتفالات في العام التالي.

(١) الشكل السداسي هو شكل فرنسا هندسيًا على الخارطة. وكثيرا ما تستخدم كلمة "سداسي" بمعنى فرنسي. (المترجم)

ووقع الاختيار على منطقة "ڤانسين" Vincennes. وكان "ليوتيه" Lyautey يأمل في أن يصل الخير بهذه المناسبة إلى شرق باريس، ويجري على طريقة "أوسمان"(١) تعمير وتعظيم هذه المنطقة الهامشية الشعبية من العاصمة. واختصرت هذه المقاصد التعميرية العظيمة في النهاية إلى مد الخط الثامن من مترو الأنفاق إلى هناك. وفي منطقة "ڤانسين" قامت الأجنحة الپاڤيونات كحبات العقد على طول شارع المستعمرات الكبير "لا جراند أڤينو دي كولوني": وتمثلت واسطة العقد في إعادة بناء معبد "خمير" من "أنجكور ڤات"(٢)، يليه مسجد "چنة"(٣) وپاڤيون مراكش. وهذه صلبان الإرساليات تؤكد الدور الديني الذي لعبه أعضاء الإرساليات في المشروع الاستعماري. وتلي الأجنحة الفرنسية أقسام أجنبية مثلت فيها بلاد عديدة - إيطاليا، هولندة، البرتغال، الدنمرك، وكذلك الولايات المتحدة - ومن دواعي الأسف غياب إسبانيا وبخاصة بريطانيا العظمى. وقد فُهم المعرض على أنه استعراض واسع لمشاهد حية، بوجود السكان الأصليين فيـــه - من "دودو" Doudous المارتينيك إلى فرق مسارح ڤيتنام - لا بديل عنه في تأكيد مصداقية التمثيل.

وتَوج نجاحٌ شعبيٌ صريحٌ هذا المعرض، حيث زاره ٨ ملايين (وبلغ عدد التذاكر الصادرة ٣٤ مليون تذكرة متعددة الدخول)، أتى الزوار ليذوقوا المفاتن الغريبة العجيبة للمعرض. إنه مرحلة مهمة في تكوين الوعي الاستعماري

---

(١) أوسمان Haussmann ١٨٠٩- ١٨٩١ المهندس المعماري الشهير الذي عظم باريس وجملها، وكانت له لمساته التي وصلت إلى مصر. وتشتق من اسمه كلمات من نوع "أسمنة" هذا الحي. إلخ (المترجم)

(٢) معبد من المعابد الأثرية في كمبوديا. (المترجم)

(٣) مدينة في مالي. (المترجم)

الفرنسي. كانت الفكرة الاستعمارية قد تعرضت طويلاً للشك على أساس مفاهيم اقتصادية (عدم الجدوى) ولكنها منذ ذلك الحين أصبحت تجد قبولاً أفضل لأن فرنسا أخذت تتاجر مع إمبراطوريتها بشكل متزايد. وتسارع هذا الاتجاه مع حلول الأزمة. صورة الإمبراطورية التي تولتها السينما بعدد من الإنتاجات الكبيرة مثل **Pépé le Moko** و **La Bandera**، تغيرت بالتمام والكمال: من عالم عدائي ومنحط أخلاقيًا، إلى إمبراطورية يحلم بها الحالم ويرقى بها المثالي إلى أرض المغامرات والحسية. وهؤلاء هم سرياليون واشتراكيون وشيوعيون ينظمون في خريف ١٩٣١ معرضًا مضادًا: «الحقيقة عن المستعمرات» يندد بجرائم الغزو وينوه بالنزعات القومية الوليدة في هذه البلاد.

ولكن اليسار المتطرف الضداستعماري لا يستطيع أن يعترض على التأثير الاستعماري الفعال الذي يمر، في جو الأزمة الدائمة إبان السنوات الثلاثينية، من خلال التفاوتات السياسية والإيديولوجية. وهكذا استقرت صورة استعمارية خيالية وملونة ومتماسكة في فرنسا تنقلها المدرسة وكتبها الأساسية، وينقلها الجيش، كما ينقلها الخطاب المتعالم، ويحملها قُدومُ ثقافة واسعة تمدها بوسائل انتشار قوية: سينما وكذلك أغنيات – من قبيل أغنية **La petite Tonkinoise** وأغنية **Travdjar la Mouker** – وكابريتات، وأدب شعبي...

هذه الثقافة الاستعمارية، وهي شريكة في الخطاب الجمهوري عن «المهمة المُمَدْيِنَة»، تُجمِّل أعمال العنف الاستعماري وتسهم في تجريدها من الحقيقة الواقعة. وحتى عندما طُهِّرت هذه الثقافة بعد ١٩٦٢ من الصورة الخيالية القومية فإنها على الرغم من ذلك قد جعلت ملايين الفرنسيين يحلمون. بالنسبة إلى الكثيرين في العالم الذي ضاق بالفرنسيين بين الحربين العالميتين، كانت المستعمرات في واقع الأمر تمثل الشكل الحديث من المغامرة.

رأت فرنسا في السنوات الثلاثينية انتصار الانتشار العام لوسائط الطبع والاتصال التي أتاحت - من خلال الصحافة والراديو والسينما والأسطوانة المسجلة - قدوم ثقافة واسعة حقيقية، وكان هذا القدوم غير مؤكد وغير مكتمل حتى ذلك الحين.

ولنا أن نفهم أن مثل هذا التغيير يولِّد - على خلفية أزمة اقتصادية، أزمة ثقافية في مثل عنفها. في مواجهة أساليب الإبداع والنقل تنشط المشاجرات؛ ويدور البحث عمن يندد بالعصور الحديثة، وعمن يتولى على العكس مثل "چان-ريشار بلوك" **Jean-Richard Bloch** موضوع *ميلاد ثقافة* **Naissance d'une culture** (١٩٣٦) ويريد أن يكون المدافع عنها.

الصحافة المكتوبة: أزمة وتجديد

• تكيفٌ صعب بعد أزمنة مجيدة

تمثِّل فترةُ ما بين الحربين كلها مرحلةً صعبة بالنسبة للصحافة اليومية المكتوبة بعد العهد الذهبي الذي جسده "العصر الجميل". هناك أولاً صعوبات اقتصادية مرتبطة بالظروف الجديدة لسوق الصحافة: فقد سجلت الصحف الكبرى زيادة كبيرة جدًا في نفقاتها ترجع إلى زيادة عدد الصفحات وإلى ضرورة ضخ استثمارات ضخمة منقولة وغير منقولة. وهذا هو الوقت الذي انتقلت فيه أشهر الصحف إلى أماكن جديدة وفرضت على البولفارات الكبيرة معالمها المنيفة لـ «كاتدرائيات الصحافة». كذلك كان الجهاز الذي لا بد منه للصحفي المتوسط، الذي

أصبح آنذاك يتكون من تلغراف وتليفون، غاليًا أيضًا. علاوة على ذلك كانت هناك منافسة عنيفة بين الجرائد التي كانت تتسابق في عمليات دعائية مكلفة والقيام بأعمال رعاية شرفية غالية. ولم يؤد رفع ثمن بيع الجرائد – في المتوسط من ١٠سنتيمات في عام ١٩١٩ إلى ٥٠ سنتيمًا في عام ١٩٣٩ – إلى تعويض انخفاض عدد نسخ الطبعات انخفاضًا مذهلاً على نحو خاص بالنسبة للصحف الأربع اليومية القديمة الكبرى.

وقاومت صحيفة *"لوبيتي باريزيان"* **Le Petit Parisien** بمزيد من الشجاعة حيث تراوح توزيعها حتى عام ١٩٣٥ حول مليون ونصف نسخة، ولكنها انهارت بعد ذلك على الرغم من استعواض في القراء من الأقاليم. وواكب انخفاض عدد نسخ طبعات الصحف اليومية الكبرى قلة عدد الجرائد بالقياس إلى عددها في مطلع القرن الذي سجل آنذاك كثرة غير مسبوقة في إنشاء صحف جديدة، كانت مع تفاوتات قصيرة العمر. وليس هناك شك في أنه يجب أن نرى في ذلك نهاية حركة نهوض طبعت بطابعها القرن التاسع عشر كله والدخول في سوق يعتريها بطء أي بطء بالنسبة إلى الصحافة اليومية، بينما شهدت الصحافة غير اليومية نماءً على نحوٍ ملحوظ.

كانت صحافة الرأي التقليدية تواجه صعوبة في اتخاذ موقع في الساحة الصحفية بين صحافة أخبار مزدهرة كانت تعلن أنها تتناول ما تنشره بنوع من التجريد من السياسة، وبين دوريات أسبوعية أو شهرية متموقعة سياسيًا تموقعًا واضحًا. ولكن الأمر الأخطر يظل قابلية الصحافة الفرنسية الشديدة للرشوة: فكل وزارة من الوزارات لديها مظاريف سرية تُطعم منها شبكة الصحفيين الذين ينالون المنح؛ ولا أحد يجهل تأثير المصالح الاقتصادية الكبيرة و«الرش» الذي ترشه دول أجنبية معينة على صحف فرنسية.

ولهذا فإن مصطلح الأزمة هو المصطلح الذي نرحب به لوصف موقف الصحافة الفرنسية المكتوبة المتأزم، وعلى نحو خاص اليومية منها. ومع ذلك فلم تبق الساحة ثابتة بلا تغيير. ففي السنوات الثلاثينية تجددت الصحافة بسرعة كبيرة، منوِّعةً مناهجها ونشرياتها، ناجحة في الوصول إلى جمهور أوسع.

• تجديد

جددت الصحافة الفرنسية على نطاق واسع مضمون الأخبار التي تقدمها. وامتد حقلها امتدادًا كبيرًا وعلى نحو خاص في اتجاه الخارج. في أوروبا التي يُعاد بناؤها تحتل موضوعات السياسة الخارجية التي تسقيها أخبار تصل من مراسلين مقيمين في الخارج مكانًا شديد الأهمية. وقد بدأ الفرنسيون يعون إمبراطوريتهم الاستعمارية ويهتمون بها من خلال قصص رحلات يقدمها إليهم كبار المراسلين في جرائدهم اليومية. ومن هؤلاء المراسلين من أصبحوا من المشاهير الحقيقيين، مثل "ألبير لوندر" **Albert Londres** الذي يراسل *"لوبيتي باريزيان"* **Le Petit Parisien**. كذلك تمتاز جريدة *"باري سوار"* **Paris-Soir** [المسائية] بإتاحتها أهم مكان لهذه التقارير التي لا تتردد الجريدة في الاستعانة من أجلها بأقلام أدبية: "بيير ماك أورلان" **Pierre Mac Orlan**، "سانت إيجزوبيري" **Saint-Exupéry**، "هنري دي مونفريد" **Henri de Monfreid** وآخرون كتبوا للجريدة اليومية المسائية الكبيرة. وعلاوة على هذا كانت الصحافة تعطي أهمية كبيرة دائمة للأحداث الجارية غير السياسية، وبصفة خاصة كل ما يكمن تحت العنوان النوعي «أحداث منوعة». كانت القضايا تنال جائزة السعفة على إثارة العواطف، كما حدث في عام ١٩٣٣ بمناسبة قضية "ڤيوليته نوزيير" **Violette Nozières** التى أسهبت الصحف في التعليق عليها. كان الاهتمام الموجَّه كبيرًا إلى درجة أن صحيفة دورية *"ديتكتيڤ"* **Détective** */= مخبر/* (نشرتها دار جاليمار **Gallimard**) تتكون فقط من أحداث منوعة مهوّلة ولدت في عام ١٩٢٨ وتوجت على الفور بنجاح كبير.

والعنصر الفاعل الآخر ذو التأثير الحاسم في حياة الصحف إبان هذه الفترة هو الرياضة: الملاكمة، والتنس، وكرة القدم، وبصفة خاصة سباق الدراجات. واندماج الأحداث الجارية الرياضية منذ ذلك الحين في قائمة مواد الجريدة يطابق تطورًا ثقافيًا اجتماعيًا بدأ في مستهل القرن وتَسارَع بعد الحرب، يرى الرياضة تفرض نفسها شيئًا فشيئًا على اعتبار أنها ممارسة شعبية. وتغطية الـ "تور دي فرانس سيكليست **Tour de France cycliste** [سباق الدراجات الفرنسي] تتطلب تعبئة قدرات كبيرة. وهكذا في عام ١٩٣٨ أرسلت صحيفة *"لوبيتي باريزيان"* **Le Petit Parisien** ٣٠ من معاونيها و٨ دراجات بخارية و٣ سيارات. وازدهار صحافة دورية رياضية - مجلة *"لوتو"* **L'Auto** [=السيارة] و*"ليكو دي سبور"* **L'Écho des Sports** [=صدى الرياضة] - يؤكد هذه الطفرة.

علاوة على ذلك حدثت ثورة في توضيب الجرائد نتيجة للنجاح المذهل الذي حققته جريدة جديدة في عالم الصحافة سرعان ما ستفرض أسلوب نشرها، هذه الجريدة هي *"باري سوار"* **Paris-Soir**. أنشئت هذه الجريدة في عام ١٩٢٣ واشترتها في عام ١٩٣٠ مجموعة رجل أعمال الشمال "پروڤو"**Prouvost**. كان عدد نسخ الطبعة في عام ١٩٣١ مائة وثلاثين ألف نسخة وصلت بسرعة في عام ١٩٣٤ إلى ١,٦ (مليون وستمائة ألف) نسخة، وكانت في أواخر الثلاثينيات تبيع أكثر من مليوني نسخة يوميًا بانتظام. اخترعت صحيفة *"باري سوار"* **Paris-Soir** نمطًا جديدًا من توضيب الصفحة، أقل جمودًا، تكثر فيه الرسوم، وبخاصة الصور الفوتوغرافية، والعناوين تغلِّب التعبير على نقل الخبر بشكل إخباري بحق. وتغيرت ممارسات قراءة الجريدة، حيث أصبح في مقدور القراء أن يكتفوا بتقليب الصفحات، بالإحاطة السريعة بالأحداث الجارية وبالتوقف عند الموضوعات التي تهمهم أكثر؛ وتم تسهيل العملية بتخصيص نوعي أكبر للصفحات، مع إضافة منتظمة لصفحات من نوع المجلات موجهة لجمهور خاص، كالنساء على سبيل المثال: هكذا اخترعت جريدة

"بروفو" **Prouvost** الوصفات التي تبنتها تدريجيًا الجرائد الأخرى والخاصة بصحافة يومية يقرأها الجميع ذكورًا وإناثًا [كبارًا وصغارًا].

وعلاوة على طفرات الشكل والمضمون، تغير بناء سوق الصحافة ذاته. ولا يجوز أن ننسى صنوف التقدم التقني، الأوفست والهيليوجراف، وإنما كان تنوع الجمهور المتعاظم - حيث تمثل النساء والأطفال بشكل متزايد جزءًا كبيرًا أخاذًا - هو الذي يسمح بالإحاطة بهذه الظاهرة. وقد اهتزت أركان السوق المزدهرة لمجلات صور الأخبار الفوتوغرافية نتيجة شراء "بروفو" **Prouvost** في عام ١٩٣٨ مجلة *"ماتش"* **Match** والتي استهلت منذ ذلك الحين صحافة الإثارة. وعرفت الصحافة النسائية في السنوات الثلاثينية نتيجة إنشاء مجلة *"ماري- كلير"* **Marie-Claire** (١٩٣٧) تغييرًا شاملاً في أصول الأنظمة والميثيات النسائية التي تروجها. وتعتبر هذه المجلة أقرب جَدَّة للمجلات التي بين أيدينا اليوم.

على أن هذا الزلزال يظهر بأكبر قدر من الوضوح في صحافة الأطفال. كانت صحافة الأطفال في فرنسا حتى ذلك الحين تهيمن عليها *"لي بيليزيماج"* **Les Belles Images** [حرفيًا= الصور الجميلة] و*"ليباتان"* [حرفيًا= المذهل] **L'Épatant** و*"لاسيمين دي سوزيت"* **La Semaine de Suzette** [حرفيًا= أسبوع سوزيت] التي كانت على نحوٍ مستمر دون ما قطع تكوِّن جوهر الخيال المكتوب الذي أتيح للفرنسيين الصغار منذ مستهل القرن. ثم إن إصدار مجلة *"كير ڤايّان"* **Cœurs vaillants** *[= قلوب جريئة] المجلة الكاثوليكية الأسبوعية* في عام ١٩٢٩، *ومجلة "مون كامَراد"* **Mon camarade** *[= زميلي]* (١٩٣٣)، المنافس الإيديولوجي المطيع للشيوعية، لم يغير الشكل المتبع وهو عرض القصة على هيئة صور، يصاحب كل صورة من تحتها بالضرورة نص شارح.

في هذه السماء الصافية الخالية من الغمام انفجرت القنبلة القادمة من وراء المحيط الأطلسي على شكل فأر صغير: *"لو جورنال دي ميكي"* «Le Journal de Mickey مجلة الصغار الأسبوعية» صدرت في عام ١٩٣٤ وتبعتها مجلة *"روبنسون"* **Robinson** التـــي نشرت على المستـــوى الشعبـــي مغامـــرات "جـــي ليكلير" **Guy l'Éclair** (**Flash Gordon** فلاش جوردون) [= جي البرق]، وفي سنة ١٩٣٧ مجلة *"هوپ لا"* **Hop là!**. كانت هذه النشريات الثلاث التي غزا بها فرنسا الأمريكي پول ڤينكلر **Paul Winckler** مبتدع الشريط المصور توزع أسبوعيًا مليون نسخة. كذلك شاركت إيطاليا في حركة استعمار صحافة الصغار الفرنسية بنشر "هورّا" **Hurrah** في عام ١٩٣٥. كل هذه المجلات المصورة الجديدة، القوية بألوانها الحيّة، وبديناميكية قصصها، وحداثة أبطالها، تمثل بشكل مباشر منافسة «غير شريفة» للمنتجات الفرنسية. وقد حاولت هذه المنتجات قدر طاقتها أن تتكيف ولكنها لم تصل حقًا إلى النتيجة المنشودة. هكذا استقل تحت رعاية هوليوود لأول مرة في فرنسا ذاتيًا جنين «ثقافة صغار»(١).

نجحت الصحافة إذن على الرغم من الصعاب في مواكبة متطلبات العصر الجديدة. ولكن المنافسة ظلت قاسية بين الجد المكرّس المبجل المشرَّف في عالم الوسائط وبين القادم الجديد: الراديو.

عَقد من اللاسلكي

بعد التهتهات العبقرية في السنوات العشرينية تزحزحت الهواية بسرعة تاركة مكانها للاحتراف الكامل المكتمل بما سيصبح عندئذ وسيطًا شعبيًا كبيرًا: الراديو.

---

(١) بالفرنسية **jeunes**؛ وكلمة **jeunes** محيرة: هل المقابل لها الصغار أو الأطفال؟ واللغة الفرنســية فيهــا كلمة **enfants** وهم الأطفال، وإن كان الأطفال يصل سنهم في التقــديرات الحديثــة إلـــى ١٦ ســـنة؟ (المترجم)

•راديو شعبي: الجهاز والشعب

حتى إذا كان انتشار الاستماع إلى الراديو في فرنسا أبطأ منه في بعض البلاد الأخرى، فإنه يفترض أولاً تزايد أجهزة الاستقبال التي كانت في عام ١٩٢٩ خمسمائة ألف جهاز فأصبحت في عام ١٩٣٥ مليونًا وتسعمائة ألف جهاز، ثم بلغ العدد في عام ١٩٣٩ خمسة ملايين وخمسمائة ألف جهاز. في نفس هذا الوقت كان عدد الأجهزة في بريطانيا العظمي ثمانية ملايين وثلاثمائة ألف، وفي ألمانيا ثمانية ملايين وأربعمائة ألف، وفي الولايات المتحدة ستة وعشرين مليونًا. وسار التجديد التقني في نفس الاتجاه حيث أبدلت الأجهزة القديمة التي تعمل ببللورة الغالينا بلمبات دسامية. وبالتوازي مع ذلك زادت قوة أجهزة الإرسال وعددها: في عام ١٩٣٩ كانت هناك ٢٦ محطة إرسال، منها واحدة فقط ترسل على موجات طويلة هي "راديو باريس" الذي كان بثه يغطي فرنسا كلها. صحيح أن التفاوت في الاستقبال كان شديدًا سافرًا: كان جنوب فرنسا أقل حظًا من شمالها، وكان الاستماع خارج المدن الكبيرة مراهنة مستحيلة؛ إلا أن التطور في الثلاثينيات أدى بلا جدال إلى تحقيق تجانس في ربوع فرنسا كلها.

ومن ناحية الكيف أيضًا ثبّت الراديو أقدامه باعتباره ممارسة شعبية: وشهد العقد السابق على الحرب [العالمية] الثانية تكوُّن علاقة وثيقة – هي نفس العلاقة التي ستنشأ بعد عدة سنوات مع التليڤزيون– بين الفرنسيين وجهاز الراديو الخاص بهم الذي اندمج منذ ذلك الحين في الدائرة المنزلية متربعًا على العرش الرئيس مثل هيكل بيتي جديد. ولكن الاستماع إلى الراديو لم يكن يتم بالضرورة في دائرة البيت الخاصة؛ فقد انتشرت ممارسات الاستماع الجماعي، في المقاهي أو إبان الجلسات التي كان الحزب الشيوعي على سبيل المثال ينظمها. في عام ١٩٣٣ كان متوسط

عدد المستمعين لكل جهاز راديو ٣,٧٥ بناء على إحصائيات هيئة "البريد والتلغراف والتليفون" **PTT** وهي الهيئة المهيمنة على إدارة البث الإذاعي.

لم يكن الراديو يحدد إيقاع المكان فقط في البيت، بل إيقاع الزمن أيضًا. عندئذ اخترعوا مفهوم جدول البرامج الذي أتاح مزيدًا من اجتذاب المستمعين. اليوم ينبني معماريًا حول بثات إذاعية تتكرر يوميًا وتصبح من قبيل اللقاءات الإذاعية.

والمؤسسة الإذاعية وهي في آن واحد تُرضي هذا الطلب الذي أصبح ضخمًا وتخلقه أيضا، لم يعد في مقدورها أن تقنع بحماس صادق ومتعة رخيصة: لم تعد نزعة الهواية مقبولة.

المعرض الدولي ١٩٣٧، قصر شايّو والحداثة

استقبلت باريس في عام ١٩٣٧ «المعرض الدولي لفنون وتقنيات الحياة الحديثة» وهو معرض له موضوع محوري مهمته تأكيد صورة الحداثة التي تريد فرنسا تجسيدها. والموقع الذي وقع عليه الاختيار هو تل "شايّو" **Chaillot** الذي لاح قصره القديم باليًا مضادًا لمسار العصر لا يصلح لنقل مثل هذه النزعة التفاؤلية. ولهذا سرعان ما تحول إلى خامة حاملة لمشروعات معمارية متنوعة كل التنوع بين التجديد والهدم الكامل.

وقصر "شايّو" **Chaillot** كما بزغ في النهاية ليضم بعض پاڤيونات المعرض يلوح متسمًا بالسمات المميزة للعمارة الفرنسية في السنوات الثلاثينية. هذه العمارة التي وُصمت حقًا بالنزوع إلى الضخامة الهائلة التي تنثر عبق نظام متسلط ورجعي إذا قيس بالاندفاع نحو الحداثة في العقد السابق، لابد من قراءتها مجددًا بعين أقل انحيازًا إلى سبب واحد. وواقع الأمر هو أنها بعيدة عن الإشادة بالضخامة بل هي بنت عصر كان فيه حضور الدولة وقوتها يجري التعبير عنهما على نحو متشابه في عمائر عامة هائلة في واشنطن أو موسكو، لندن أو برلين. وكذلك التطور الذي بدأ في مطلع السنوات الثلاثينية لا يلتزم باستهداف سهولة النزعة الأكاديمية، بل يحاول إحداث مزاوجة بين المفردات المعمارية للسنوات العشرينية – سطوح ناعمة وخالية من الزخرف – وبين نغمة معينة قومية كلاسيكية قوامها الحرص على الانسجام في رسم الخطوط وتهيئة ضروب من منظور منيف.

قصر "شايّو" Chaillot يريد أن يكون صندوق مجوهرات أرموزي[١] لحداثة مثالية على المعرض أن يمتدحها على المستوى الدولي الذي هو مستواه. وتشهد الناحية الرمزية والنبرة التي تميل إلى التربية بل التعليم في مختلف الپاڤيونات على هذا البعد الاستعراضي. الهدف هو «عرض عالمية المعارف الإنسانية والإنتاج العالمي من زاوية واحدة فقط هي زاوية الفنون والتقنيات». من هذا المنطلق وتحت عنوان: «انتشار فني وتقني» جرى في نطاق المجموعة الرابعة على نطاق واسع عرض وتوضيح باللوحات والخرائط مع شروح تعليقات شمل الراديو وكذلك مجموع وسائل الاتصال، والصحافة والتليفون بل والتليفزيون الذي كان جنينًا. وكانت الكهرباء التي تعتبر أصل كل هذه الاختراعات ملكة المعرض، نالت التمجيد النهائي في اللوحة الفريسكية العريضة التي أبدعها "دوفي" Dufy إبداع الأستاذ: "جنية الكهرباء".

وعلى الرغم من هذه المشاهد الباهرة التي لم يقف منها الزوار البالغ عددهم واحدًا وثلاثين مليونًا موقف المتبلد، فإنهم لاحظوا وتذكروا على الأحرى المواجهة التنبؤية حيال پاڤيونات ألمانيا النازية وروسيا الاستالينية. لقد كشف المعرض بوضوح تأخر فرنسا في العديد من المجالات وبخاصة الراديو والتليفون، ولابد أن شكوكًا دولية وشكوكًا قومية تضافرت معًا لتتطفل على الرسالة الأولى لمعرض عام ١٩٣٧ والتي غذتها فكرة التقدم والنزعة الانتصارية الحتمية لفرنسا ذات الموقع السداسي على الخريطة.

• ***راديو المحترفين***

نجح الوسيط الجديد خلال بضع سنوات، بوصفات جديدة، ونبرة جديدة تقطع الأسباب مع الوقار الذي عفا عليه شيء من القدم والذي كان هو القاعدة حتى هذا

---

(1) emblématique

الوقت، في إيجاد أسلوب راديوفوني خصيص، أكثر توافيقية، وأقل محاجّة من مقالات الصحافة المكتوبة، أكثر حميمية، وأقل خطابة من المنازلات البلاغية المسرحية... في اختراع هذه اللغة لعبت محطات الإذاعة الخاصة دورًا جليلاً، بينما ظلت الشبكة الحكومية لهيئة "البريد والتلغراف والتليفون" **PTT** أقل قدرة على الاختراع بكثير.

في عام ١٩٣٤ تأسست محطة "راديو-سيتيه" **Radio-Cité** الخاصة، وهي بلا جدال أكثر محطات الإذاعة الخاصة ديناميكية وتجديدًا. وكانت أول محطة أخذت بفكرة بث برامج عامة مجانية مثل «الصنارة الإذاعية» وهو برنامج يجمع مغنين هواة يغنون أمام لجنة تحكيم تتكون جزئيًا من مستمعين؛ وبرنامج «ميوزيكهول الشباب» الذي حصد فيه "شارل ترينيه" **Charles Trénet** انتصارًا أي انتصار في وقت كان فيه لا يزال غير معروف على نطاق واسع، برنامج يعتمد على نفس منظومة مشاركة الجمهور. ومحطة "راديو -سيتيه" **Radio-Cité** هي التي شرفت أيضًا بابتداع هذا البرنامج، الذي ربما كان له فعل السحر، والذي واكب الحياة العائلية لأجيال من الفرنسيين «عائلة دوراتون» **Duraton** التي كانت تجتمع ظهر كل يوم وتعلق على أحداث النهار. ويسمح التطورالتقني بتنويع الوصفات المقترحة. هكذا مكّن اختراع "البيك أب" في عام ١٩٢٧، والارتقاء بتقنيات التسجيل والمونتاج من تحقيق مفهوم البرامج الموسيقية الإذاعية المنوعة والريبورتاجات الإذاعية التي تلقى تطبيقًا براقًا في المجال الرياضي على سبيل المثال بمتابعة سباق الدراجات "تور دي فرانس" والأخبار.

والمنافسة والتنافس يبلغان هنا أعلى درجة من الحيوية لأن؛ محطات الإذاعة (والخاصة منها بالتحديد) تتسابق لبلوغ مزيد متزايد من جودة الأخبار وسرعتها. ومارست محطة "راديو -سيتيه" **Radio-Cité** طريقة كانت ثورية في ذلك العصر وهي قطع برامجها لإذاعة خبر حاسم. هكذا قامت في ظروف لا يكاد يصدقها

العقل بإذاعة الريبورتاج المباشر عن دخول القوات الألمانية فيينا عند تنفيذ "الأنشلوس" Anschluss[١] في عام ١٩٣٨؛ لأول مرة شارك الفرنسيون وقد لصقوا آذانهم بمذياعهم في التاريخ في أثناء نشوئه... اكتسبت الجرائد الإذاعية [نشرات الأخبار] - التي كانت موجودة منذ السنوات العشرينية والتي لم تكن في أكثرها إلا تعليقات تحور في قليل أو كثير الصحافة المكتوبة - استقلالاً جعلها خطيرة. فالصحافة المكتوبة، الواعية بالمخاطرة، تتخذ ردود فعل مختلفة. فمن ناحية زاد أقطاب الصحافة المكتوبة ضغوطهم بغية الوصول إلى حل وسط فعال مع الصحافة المذاعة المنافسة منعها بالفعل اعتبارًا من أول يوليو ١٩٣٨ من عرض الصحافة المكتوبة. ومن ناحية ثانية شاركت الصحافة المكتوبة أو استغلال محطات إذاعة خاصة: هكذا قامت صلة وثيقة بين محطة "راديو سيتيه" **Radio-Cité** و[جريدة] الـ *"الأنترانزيچان"* **L'Intransigeant**، فقامت مجموعة "پروڤو" **Prouvost** صاحبة جريدة *"پاري سوار"* **Paris-Soir** بالعمل على أن تكون لها بالفعل محطة إذاعة خاصة بها، هي "راديو ٣٧"، التي كانت عندما اشترتها محطة إذاعة محلية... وتلك علامة على أن الإذاعة أصبحت وسيطًا بالغًا رشيدًا، استطاع من بعض النواحي أن يسبق الصحافة المكتوبة. ولهذا السبب لم يعد رجال السياسة يستطيعون أن يلوذوا بعدم الاكتراث الذي ميّز موقفهم حتى أسفر فجْر الثلاثينيات. فلما أصبح الساسة يهتمون منذ هذا الحين بالإذاعة، كان من المنطقي أن تكون هناك سياسة للإذاعة مهما كانت متواضعة.

- **إذاعة وسياسة**

ظلت الإذاعة غائبة مترفعة عن كل معركة انتخابية حتى عام ١٩٣٢، التاريخ الذي استلهم فيه "أندريه تارديو" **André Tardieu** "روزفلت" وخاطب

---

(١) قيام هتلر بضم النمسا إلى الرايخ بحركة تمثيلية توحي بتحقيق رغبة النمساويين. (المترجم).

الفرنـــسيين عن طريق الإذاعة. وبعد بضع سنوات عرفت "الجبهـــة الشعبية" **Front populaire** كيف تستخدم الإذاعة، وليس حسن استخدامها للأداة الإذاعية غريبًا على انتصارها.

ويبين عقَد الثلاثينيات إرادة واضحة للسلطات العامة لتنظيم المحطات الإذاعية العامة ومراقبة نشاطها. وقرر قانون ٣١ مايو ١٩٣٣ العوائد الإذاعية وسمح للقطاع العام بإطلاق موارد بحيث يكون كل إعلان على موجاتها غير قانوني، وهكذا أصبح الإعلان تدريجيًا من شأن المحطات الإذاعية الخاصة وحدها. هذا الحرص على استقلال المحطات الإذاعية الحكومية ماليًا يدعمه تشديد الرقابة: في مساء ٦ فبراير ١٩٣٤ لم تبث المحطات الإذاعية العامة إلا موضوعات لا أهمية لها ولم تذكر بكلمة واحدة الأحداث الذي وقعت في نهار ذلك اليوم. ولسوف يؤدي هذا الصمت إلى العديد من ردود الفعل الحانقة. ولا تتميز "الجبهة الشعبية" **Front populaire** من وجهة النظر هذه بليبرالية أكبر يدل على ذلك أنها على العكس سارت في اتجاه سياسة «المراقبة النضالية» تحت ضغط مجموعات مثل "راديو ليبرتيه **Radio-Liberté**، نشرة شيوعية أنشأها "پول ڤايّان كوتورييـــه" **Paul Vaillant-Couturier**. ولكنها لم تصل بداهةً قط إلى حجم الإجراءات التي كانت تمارَس في الأنظمة الشمولية المعاصرة.

عندما اقتربت الحرب لم تعد الإذاعة، وهي سلاح دعاية له قوته، تحت هيمنة هيئة "البريد والتلغراف والتليفون" **PTT**، بل ألحقت مباشرة برئاسة المجلس. هذا التعديل الإداري يعبر تفصيلاً عن الطريق الذي قطعته الإذاعة لتحصل من السلطات الفرنسية العامة على الاعتراف بهويتها وأهميتها.

كذلك لم تعد الدولة تترك صانعًا قويًا آخر للتصورات الخيالية الاجتماعية للقرن يفلت من تأثيرها: السينما.

• **الدولة والسينما**

كان تدخل السلطة العامة في شأن السينما حتى ذلك الحين متواضعًا جدًا. ومع ذلك فقد كانت هناك حقًا أشكال من الإرادة الواهنة تتجه إلى التدخل، يدفعنا إلى تصديق ذلك عديد من التقارير واللجان. وواقع الأمر أن الرقابة أعيد تنظيمها بمرسوم صدر في عام ١٩٢٨ ينص على ضرورة الحصول على تصريح نشر بناء على رأي لجنة مراقبة مكونة من ٣٢ عضوًا، لها سلطة رفض التصريح أو الموافقة بشرط حذوفات. قامت لجنة التحكيم الخاصة هذه بذوق سليم جدًا بفحص أفلام منها **Zéro de conduite** [=صفر في السلوك] من إخــراج "چان ڤيجــو" **Jean Vigo** و **L'Âge d'or** [= العــصر الذهبي] من إخــراج "لوي بونيويــل" **Luis Buñuel**، وغالبية الأفلام السوفييتية التي ستكوّن على مدى عقود زهيرات برامج نوادي السينما. كذلك كانت للدولة الهيمنة في تحديد حصص الأفلام الأجنبية التي لم يتغير عددها الكلي – ١٨٦ منها ١٢٠ أمريكيًا – إلا تغيرات طفيفة إبان هذا العقد.

وتاريخ العلاقات بين الدولة والسينما تَغير اتجاهُهُ في لحظة "الجبهة الشعبية" **Front populaire**. فصعود اليسار إلى السلطة يطابق اللحظة التي وجد فيها عملاقا السينما الفرنسية نفسيهما في وضع مالي حساس إلى أقصى حد: في عام ١٩٣٥ أعلنت تصفية "جومون"**Gaumont** وفي العام التالي حل الدور على "پاتيه"**Pathé** ليشهر إفلاسه. وكانت فرضية التأميم مطروحة، تحوم في الهواء، ولو تحققت لسمحت بإنشاء قطاع عام إنتاجي كبير. وواقع الأمر أن اليسار إذا كان قد تخلى عن هز أركان بنيات الإنتاج، فإنه أصلحها بإنشاء جوائز – وبخاصة جائزة

"لوي ديللوك" Louis Delluc– يمكنها أن تسند ماليًا الأفلام الهامشية، الوثائقية، التربوية أو العلمية. كذلك ساعد اليسار "المكتبة السينمائية الفرنسية" التي أنشئت في سبتمبر ١٩٣٦ بمبادرة من "هنري لانجِلْوَا"Henri Langlois. وعلاوة على ذلك كان مشروع إقامة "مهرجان دولي في كان Cannes " – أريد به منافسة مهرجان ڤينيسيا – "لا موسترا" La mostra – الذي كان يخضع خضوعًا مفرطًا للفاشية [الإيطالية] في الناحية الأخرى من "الألب" – يوشك أن يتحقق، عندما حالت اعتبارات من مستوى آخر في خريف ١٩٣٩ دون خروجه إلى الوجود. أما فيما يتعلق بالرقابة فسرعان ما انكمشت الطموحات: فاليسار الذي كان قد ظاهر بأنه يريد أن يلغيها لم يغير شيئًا في المنظومة باستثناء حالات متفرقة من رفع الحظر الذي كان مفروضًا على بعض الأفلام الأجنبية. وأخيرًا اللائحة التي صاغها "چان زي" Jean Zay وزير التعليم القومي الذي شغل المنصب من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩ استعرضت كل المشكلات الكبيرة للسينما، من الاعتراف بحقوق المؤلفين إلى تنظيم المهنة مرورًا بمراقبة الموارد. ودفن النص لأن الزمن لحق به والحرب.

هكذا كان هناك جهد برامجي لا يستهان به ورثت منه – قبل أن تأخذ به الجمهورية الرابعة الفتية بدورها – دولة "ڤيشي" Vichy. دُسَّت السينما الفرنسية في هذا التأطير الإداري الذي غلب عليه الجبن ولكنها على الرغم من ذلك ملكت منذ ذلك الحين أوراق نجاح جديدة.

• سينما "جبهة شعبية"؟

بعد انتقال صعب من الصمت إلى النطق – بعض نجوم السينما الصامتة لن يتمكنوا أبدًا من التكيف مع السينما الناطقة – وبعد عدة سنوات من إنتاجٍ ضعيف الجودة (أو الكم)، دخلت السينما «عصرها العظيم».

جر صعود الفيلم الناطق في مجراه إلى تحفيز فنانين مبدعين جديدين: كتاب حوار، كتاب سيناريو، موسيقيين وبخاصة چورج أوريك" **Georges Auric** و"چوزيف كوسما"**Joseph Kosma**. ومع ذلك ظل المخرجون المبدعين الأساطين وما كانت فرنسا آنذاك مقترة في المواهب. أما جعلت المشاهدين يكتشفون على الشاشات أعمال "چان رينوار" **Jean Renoir** و"چان جريميّون" **Jean Grémillon** و"مارسل كارنيه"**Marcel Carné** وآخرين غيرهم؟

وسرعان ما اكتمل سلك الممثلين والممثلات في مطلع السنوات الثلاثينية. "أنّابيللا" **Annabella** و"أرليتّي" **Arletty** و"لوي چوڤيه" **Louis Jouvet** و"ميشيل سيمون" **Michel Simon** و"چول بيري" **Jules Berry** و"ميشيله مورجان" **Michèle Morgan** و"إيريش فون شتروهايم" **Erich von Stroheim** و"چان جابان" **Jean Gabin** وكذلك الأدوار الثانية المجيدة: "كاريت" **Carette** و"مارجريت مورينو" **Marguerite Moréno**... وعشرات من أسماء أخرى لا تُنسى صنعوا سينما الثلاثينيات بكل تأكيد مثل "چان رينوار" **Jean Renoir** و"لوي چوڤيه" **Louis Jouvet** وأمثالهما. وكثيرًا ما كانوا يستمرون في العمل في المسرح مثل السينما. تلك هي حال"لوي چوڤيه" **Louis Jouvet** أو "ريمو" **Raimu** على سبيل المثال.

والعنصر الفعال الثالث في جودة هذه السينما يرتهن بالتجديد الجبري لبنيات الإنتاج: فقد عرفت الاستوديوهات الكبيرة في منتصف العقد أزمة اقتصادية حادة تولد عنها تفتت الإنتاج تفتتًا ملحوظًا. أصبح الإنتاج يتم في شركات صغيرة لم تكن تستمر أحيانًا إلا الوقت الذي يتطلبه إنجاز الفيلم والذي تحمل اسمه. كانت هذه البنيات الإنتاجية المتواضعة تناسب على نحو أكبر إتاحة الفرص اللازمة لمشروعات فنية محفوفة بالمجازفة وكان لها نصيب طيب من قائمة جوائز الأفلام الكبيرة في ذلك العصر. كان فيلم "*جريمة مسيو لانچ*" **Le Crime de Monsieur Lange**

(١٩٣٦) من إخراج "چان رينوار" **Jean Renoir** الإنتاج الوحيد الذي أنتجته إحدى هذه الشركات الصغيرة، "أفلام أوبيرون" **Les Films Obéron**.

هل من المبرر في مثل هذا الظرف الاقتصادي أن نتكلم عن «سينما "جبهة شعبية"»؟ لقد كانت أفلام نهاية العقد من عمل جيل جديد من المبدعين، يقدم – حتى إذا كان قد نشأ في السرايات – هذا الجديد المتمثل في الالتزام العارم باليسار: تلك حال "چاك بريڤير"**Jacques Prévert**، "چان پول لو شانوا" **Jean-Paul Le Chanois** أو "مارسل كارنيه"**Marcel Carné**. وماذا نقول عن"چان رينوار" **Jean Renoir** الذي أخرج فيلمًا بتكليف من الحزب الشيوعي هو *"الحياة لنا"* **La Vie est à nous**، فيلمًا لم يحصل قط على تصريح الرقابة ونشر في دوائر الحزب؟ هذه الاختيارات السياسية لها مستتبعات جمالية حيث إن ما يبدو سريعًا كمدرسة فرنسية جديدة يتميز بالواقعية في الإجراء: كاميرا موضوعة في بيئات شعبية، أبطال من العاطلين، عمال وفنيين، نقد اجتماعي متضمن في كلام الفيلم، ثم العدد الذي لا يحصى من الكاسيكتات والأكورديون وكؤوس الأپيريتيف... والفروق اللونية بعد ذلك لا نهاية لها في الشكل والمضمون: بين "چان رينوار" **Jean Renoir** الذي يصور سعيدًا خلجات الطبيعة وألعاب الضوء على أوراق الشجر في *"رحلة إلى الريف"* **Partie de campagne** (١٩٣٦) والذي يروج عن يقين الحل التعاوني في *"جريمة مسيو لانج"* **Le Crime de Monsieur Lange** (١٩٣٦) وبين "چوليان دوڤيڤييه" **Julien Duvivier** الذي يتصدى لموضوع نظير في *"الفريق الجميل"* **La Belle Équipe** (١٩٣٦) دون أن يتمكن من إخفاء نزعته الارتيابية على الرغم من إضافة نهاية متفائلة... ومع سقوط "الجبهة الشعبية" ونهايتها اتجه الإنتاج بشكل مكثف إلى واقعية يسمونها أحيانًا «شعرية» كما يسمونها أيضًا «مكتئبة» وهي تسمية أكثر سخرية وربما كانت الأقرب إلى الصواب. وواقع الأمر أن الحزن الذي أصاب الآمال الكبار اعتبارًا من عام ١٩٣٨ تكلم عن نفسه في هذه التيمة السوداء

المطبوعة بالقدَر، هذه الجماليات المتمثلة في الموانئ وصفارات الوداع التي تطلقها السفن المغادرة لها سمة خصيصة في فيلم *"رصيف الغيوم"* **Quai de brumes** (١٩٣٨) على سبيل المثال. حتى "چان رينوار" **Jean Renoir** الذي يسميه **Roger Leenhardt** عبقري الاتجاهات اليسارية» في فيلم *"الحيوان البشري"* **La Bête humaine** (١٩٣٨) أو فيلم *"قاعدة اللعب"* **La Règle du jeu** (١٩٣٩) لم يعد يحتفظ بتفاؤل السنوات السابقة: إنه يشعر بنهاية عصر ويصورهذه النهاية فيلميًا.

• فن سابع شعبي

جعل صعود الفيلم الناطق في مستهل العقد من الضروري إنشاء دور عرض سينمائي جديدة مجهزة بالأجهزة الصوتية. بين عامي ١٩٣٠و١٩٣٢ قبل أن تنقَض الأزمة على فرنسا أنشئت دار "جومون پالاس" **Gaumont-Palace** [حرفيًا = قصر جومون]، ودار "پاتيه مونپارناس" **Pathé-Montparnasse**، ودار "الإلدورادو" **L'Eldorado** ودار "ريكس" **Rex** وعشرات من معابد السينما في باريس وفي مدن الأقاليم حيث كان الطلب على السينما محسوسًا على نحو مشابه: في عام ١٩٣٨ بلغ عدد صالات العرض السينمائي المجهزة ٤٢٥٠ منها أكثر من ٣٠٠ في باريس. كان علم اجتماع الجماهير يقينًا غير معروف، ولكن السينما جذبت إليها بلا جدال جمهورًا شعبيًا، جمهورًا يلبس الكاسكيتات مساء السبت، بينما احتفظ المسرح لنفسه بصورة فن أكثر بورجوازية. ومن أجل إرضاء هذا الطلب الكثيف ارتفع الإنتاج كمًا إلى مستويات مثيرة: ١٧٥ فيلمًا فرنسيًا وزعت في عام ١٩٣٣، ١٥٠ فيلمًا في عام ١٩٣٤، ١٣٥ فيلمًا في عام ١٩٣٥ عندما بدأت الأزمة تحدث آثارًا محسوسة. من ناحية الموضوعات كان هذا الإنتاج المرموق ينقسم إلى اقتباسات من مسرحيات، كوميديات تدور في عالم العسكريين أو جنود من الفرقة الأجنبية بشكل فولكلوري، وأصحاب القصور الذين خلا وفاضهم...

وليست السينما شعبية فقط من ناحية الإقبال الجماهيري الكثيف على مشاهدتها؛ وإذا كانت السنوات العشرينية قد شهدت نفرًا من الفنانين اهتموا بها أيام الأفلام الصامتة، فإنها لم تتعم حتى ذلك الحين بالتكريس الفكري الذي ستحظى به بعد الحرب، عندما يحملها ولعٌ سينمائي مناضل. أما في هذا الوقت فالمجلات النظرية شديدة الندرة، والصحافة المتخصصة تتكون غالبيتها من مجلات شعبية، تعتبر عوامل قوية «لصناعة النجوم»، من قبيل *"سينيموند"* **Cinémonde** *[= عالم السينما]* و*"بور فو"* **Pour vous** *[= من أجلكم]* وجرائد الاتحادات. واحتفظت السينما بأهميتها في العرض السينمائي، الذي كان في بداية السينما الناطقة لا يزال من الممكن أن يتضمن في النصف الأول برنامجًا مشحونًا من الأغاني المصورة فيلميًا والمواد التوثيقية أو (و) الأحداث الجارية. ثم إن السينما كانت أول ناهض بالترويج الشعبي للموسيقى المسجلة والأغنية على نحو خاص.

• **الأغنية من"داميا" *Damia* إلى "ترينيه" *Trénet***

في هذا المجال أيضًا كانت السنوات الثلاثينية سنوات منعطف حاسم، تقنيًا وفنيًا. تقنيًا: لأن اختراع أسطوانة البيك أپ (على شكل القرص) والتسجيل عليها بدأ علاقات جديدة بين الجمهور والأغنية، واستهل نمطًا جديدًا من التقدير وضمن انتشارًا لا نظير له مقارنًا بما مضى. وفنيًا: لأن الأغنية الشعبية التي كانت مع "داميا" **Damia** و"فريهِل" **Fréhel** و"لوسيِّنه بوابيه" **Lucienne Boyer** تعيد وتزيد دون ما تغيير في محنة الغواني وعتو الحياة، تحولت مع قدوم "شارل ترينيه" **Charles Trénet** إلى آفاق أكثر بِشْرًا: في الوقت الذي كانت فيه أيام العطلات المدفوعة الأجر تنشر ملايين الفرنسيين في جنبات الطبيعة، كان «المجنون المغنّي» يشدو بمتعة ركوب الدراجة من خلال طرق الصيف واستنشاق الهواء الطلق والرقص في الحفلات الشعبية الراقصة.

هكذا مع إهلالة فجر السنوات الثلاثينية أدى دخول حقبة الوسائط الجماهيرية، انطلاقًا من تغيرات تقنية، إلى تقلبات ثقافية خالصة. كان الجمهور قد أصابه مزيد من التفتت، فإذا به في الوقت نفسه على سبيل المفارقة قد جُعل أكثر تجانسًا، في أذواقه وأفكاره. هذا التوحيد الشكلي **uniformisation** هو النتيجة المنطقية لانتشار ثقافي أوسع، كانت السلطات العامة في وقت "الجبهة الشعبية" تسعى إلى تقوية تأثيرها الديموقراطي.

تأريخ سياسة ثقافية

تتميز السنوات الثلاثينية باهتمام شديد الوضوح بالشأن السياسي حيال «الشأن الثقافي» وبصفة خاصة حيال الثقافة الواسعة **culture de masse** الجديدة وهي في طريق التكوُّن. وهذا الاهتمام الذي ثبت صدقُهُ خارج الحدود القومية أخذ يتبلور في فرنسا إبان السنوات التي كان اليسار فيها في السلطة. وكما يبين "پاسكال أوري" **Pascal Ory** في أطروحته المخصصة لهذا الموضوع كانت "الجبهة الشعبية" **Le Front populaire** أول حكومة تمنح نفسها سياسة ثقافية حقيقية – كان المصطلح مستخدمًا في ذلك العصر.

علاوة على إرادة سياسية قوية جسدها في ذلك العصر رجال مثل ليون بلوم **Léon Blum** رئيس المجلس المهتم بالثقافة و"چان زِيه" **Jean Zay** وزير التعليم القومي و"ليو لاجرانچ" **Léo Lagrange** وكيل الوزارة لشئون أوقات الفراغ، وبنية وزارية مترابطة بشبكة جمعيات ديناميكية، كان من الضروري لكي يعمل الجهاز أن يجري تقارب مزدوج: حينئذ استطاع رجال سياسيون من اليسار بدافع من حزب شيوعيْ غارق في تغيير استراتيجيته («اليد الممدودة») أن يستثمروا جهدهم في الشأن الثقافي، وفي المقابل جسد رجال فن وثقافة التزامهم على شاكلة "أراجون"

Aragon و"پول ڤايّان - كوتوريبه" Paul Vaillant-Couturier أو آخرين. وتفسر هذه الظروف في مجموعها كيف أمكن أن تولد سياسة ثقافية جديرة بهذا الاسم تتــركز حول ثلاثة محـــاور رئيسة: محور الوساطة ومحور الإبـــداع ومحـــور أوقات الفراغ.

سياسة مدرسية وسياسة الكتاب: الوساطة

• من "المدرسة الوحيدة" إلى مشروع "چان زِيه" Jean Zay

في عام ١٩٣٠ كانت البنية المدرسية تتميز بثنائية اجتماعية، تربوية، وتنافس سافر وعداوة خفية بين التعليم الابتدائي وبين التعليم الثانوي.

هذه المنظومة لم تبق على الرغم من الظواهر متجمدة في النزعة التصلبية، بل تعرضت بين الفينة والفينة إلى هزة من موجات مصلحين آخرها تاريخًا "الجامعة الجديدة" Université nouvelle وهي مجموعة من الجامعيين المقتنعين بضرورة توحيد التعليم العام من أجل إعطاء الجميع نفس التكوين. هذه الآراء التي جمعت تحت راية «المدرسة الوحيدة» ستتغلغل عميقًا في الثقافة السياسية لليسار في السنوات العشرينية مثيرة في الوقت نفسه ألوانًا من المقاومة العارمة التي أعدمت كل محاولة لتنفيذها.

الإصلاح الوحيد الذي تناول المدرسة إبان الجمهورية الثالثة جرى في مستهل السنوات الثلاثينية في سياق أزمةٍ سكانية (السبب فيها الفصول المخلخلة المــوروثة عن الحـــرب) وصعوبةٍ في الحـــصول على تلاميذ للمرحلة الثانويـــة le secondaire التي رأت أعداد تلاميذها تقل؛ وعلى العكس منها كان الطلب على المدارس الابتدائية العالية école primaire supérieure دائمًا كبيرًا لأن التعليم الذي تقدمه أعمق، وعملي نسبيًا، وأقصر. وقد أُدخلت المجانية تدريجيًا في الصف

السادس عام ١٩٣٠، أما الصفوف الأخرى فانتفعت بالمجانية في السنوات التالية. ولكن المجانية لم تحقق الأثر المنشود: فقد تزايدت أعداد التلاميذ تدريجيًا في المرحلة الثانوية **le secondaire**، ولكن بنسب متواضعة في مجموعها.

في هذا السياق يندرج عمل "چان زِيه" **Jean Zay** الذي كان مكلفًا بالتعليم القومي حتى قيام الحرب. منذ أغسطس ١٩٣٦ استصدر بالتصويت قانونًا بمد الإلزام المدرسي عامًا وأدخل نوعًا من التوازي في البرامج بين مرحلة الليسيهات الأولى**le premier cycle des lycées** والمدارس الابتدائية العالية **école primaire supérieure**. هذه الإجراءات التجهيزية تبين الهدف الذي يهدف إليه متبنيًا آراء "الجامعة الجديدة" لتوحيد المدرسة الأولية **école élémentaire** توحيدًا شاملاً. وكان مشروع القانون الذي قدم إلى "الجمعية الوطنية" في مارس ١٩٣٧ يسير في هذا الاتجاه: تسبيق شهادة الدراسة**cerificat d'études** ومدتها ١١ سنة بغية تسهيل الانتقال بين المسارين وإلغاء الفصول الصغيرة في الليسيهات. وسيثير هذا المشروع ضروبًا عديدة من المقاومة. ووقع نص المشروع ضحية المناورات التسويفية للبرلمانيين وللتعصب المهني من جانب سلك المعلمين القليل الميل إلى تغيير الأشياء، فلم يُنظر فيه حتى عام ١٩٣٩. وكان برلمان السنوات الثلاثينية الأخيرة في هذه الحالة كما كان في حالات أخريات الدفّان العظيم الذي يقبر الآراء المجدِّدة.

• الكِتاب والقراءة العامة: بداية سياسة

لم يكن هناك إلى أن صعدت "الجبهة الشعبية" **Le Front populaire** إلى سدة الحكم أثر على الإطلاق لسياسة الكِتاب. بل كانت الدولة تتميز على العكس بغيابها المرموق الذي كانت تبرره بوجود وعمل جمعيات تربية شعبية، علمانيـــة

– مثل "اتحاد التعليم" – ودينية، في هذا المجال. ولكن الدولة أهملت، أما المساعي الإصلاحية الواهنة التي ظهرت، منشئة هنا مكتبة للأطفال – «الساعة السعيدة» – وهناك مكتبات متنقلة، فقد أهملتها الدولة إهمالاً كاملاً فلم تكن الدولة حينئذ قد بدأت بعد تفهم حقل صلاحياتها بهذه السعة.

كانت "الجبهة الشعبية" إذن هي أول من جمع الظروف المواتية لاستثمار السلطات العامة في هذا الموضوع: رئيس المجلس، وهو علاوة على ذلك أديب، تساعده في إرادته نحو الارتقاء بالكتاب والقراءة ديناميكية معاون هو"چوليان كيان" **Julien Cain** وجمعية أنشئت في يوليو من عام ١٩٣٦ لتشجيع تنمية القراءة العامة. وإذا كانت مساعدة الإبداع نقطة عرضية، فقد ظهرت على العكس أول مكتبات مولتها الدولة في شوارع فرنسا. أما مشكلة حق المؤلف وهي مشكلة قانونية مثلما هي مشكلة مالية كانت مظلمة مربكة نددت بها منذ وقت طويل اتحادات الكتّاب، صفّاها اقتراح نص قانوني قدمه"چان زِيه" **Jean Zay** غلّب فيه حقوق المبدعين. وتكرر ما حدث من قبل [مع مشروع قانون التعليم] فقد دفنت الجمعية الوطنية المشروع لأنها كانت تواجه مشكلات تعتبرها أكثر إلحاحًا...

سياسة مساندة الإبداع: مثالان

- **"الجبهة الشعبية" مسرحًا**

المسرح الشعبي باعتباره مساندًا مفضّلاً للأفكار المطروحة عن العلاقات بين الفن والشعب له في الثلاثينيات من قبل تاريخ طويل: من "مسرح الشعب" في "بوسانج" **Bussang**[١] وهو بمثابة الجد الأكبر، أنشأه "موريس پوتشر"

(١) بوسانج **Bussang** في منطقة اللورين تطل على نهر الموزل. (المترجم)

Maurice Pottecher فـــي عام ١٨٩٥، إلـــى تجربة "رومـــان رولـــلان" **Romain Rolland** *المسرح والشعب* (١٩٠٣)، و"المسرح القومي المتجول" لرائده "فيرمان چيمييه" **Firmin Gémier** وجوقة الـــ "كوپيو" **copiaus** التي كونها "كوپو" **Copeau** وممثلي "ليون شانسيريل" **Léon Chancerel** "الشوارعيين"[1]، تكونت حركة كاملة نظرية وعملية، تعتمد على فكرة التناضح الأسموزي الطبيعي بين مسرحٍ حادت به الممارسة البورجوازية عن مقاصده الجوهرية من ناحية وبين الشعب من الناحية الأخرى؛ ويذكرون بصفة عامة من بين النماذج المرجعية المسرح الإغريقي في العصر الأنتيكي القديم أو المسرح الإليزابيثي. والفاعلون السياسيون والفنيون من "الجبهة الشعبية" **Le Front populaire** يتعرفون على أنفسهم في هذا الموروث التقليدي الذي يسعون إلى رد كرامته في إطار منطق الشعبنة الثقافية [جعل الثقافة شعبية] وهو منطقهم. وللوصول إلى هذا الهدف تقوم «الجمعيات» المسرحية الموجودة بنقل الدافع الأولي نقلات مرحلية لا غنى عنها.

في الجزئية الخاصة بالفرق المسرحية التي أدت دورها في مسرحية "الجبهة الشعبية"، لابد من أن ننوه بمايو ١٩٣٦، حيث كان لتجمع مسرحي اشتراكي الاتجاه أثر قوي في مجال المسرح الإذاعـــي، من هذا القبيل فرقة "فن وعمـــل" **Art et Travail** وعلى نحو خاصة فرقة "أكتوبر" **Octobre** التي - على سبيل التناقض - وقعت "الجبهة الشعبية" وثيقة تقريظها. هذه الفرقة أنشئت في عام ١٩٣٣ بوازع من الأخوين "پريڤير" **Prévert** وممثلين هواة، فيهم "موريس باكيه" **Maurice Baquet** و"ريمون بويسيير" **Raymond Buissières** و"إيف دينيو" **Yves Deniaud** و"چـــان پول لـــو شانـــوا" **Jean-Paul Le Chanois** و"پول جريمـــو" **Paul Grimault**، ولحق بهم "چان - لوي بارّو" **Jean-Louis Barrault** و"سيلڤيا باتاي" **Sylvia Bataille**... وتتخذ هذه الفرقة - التي تتكون من أصحاب أكثر من محترفين -

(1) Comédiens routiers

موقعها على حاشية مسرح پروليتاري يجمع على نحو وثيق العمل الفني والسياسي معًا. فكثيرًا ما كانت الفرقة تقدم عروضها في أماكن الإضرابات لمساندة العمال المضربين. في عام ١٩٣٦ عندما جعل انتصار "الجبهة الشعبية" نزعة أكتوبر اليسارية شيئًا عفا عليه الزمن، وأدى النجاح الفني إلى الاحتراف التدريجي لكل عناصر الفرقة، تلاشت الفرقة كفرقة متماسكة، ولكن أعضاءها القدامى سيظلون يتعهدون بالري حقول الحياة الفنية والثقافية في السنوات التالية. كل هذه الفرق أسهمت قليلاً أو كثيرًا في إحداث تقارب بين المسرح والفرنسيين كافة وما كانوا يذهبون إلى المسرح مطلقًا. وبالتوازي نهضت الدولة لأول مرة بسياسة مسرحية خالصة.

ابتداءً من ١٩٣٦ بدأ الدعم العام للمسرح الخاص باسم مساعدة «الفرق الشابة» من قبيل فرقة "مسرح الفصول الأربعة" لـــ "چان داستيه" **Jean Dasté** و"أندريه بارساك" **André Barsacq** أو فرقة "شونة الأوغسطينيين" لـــ "چان- لوي بارّو" **Jean-Louis Barrault** التي سيحقق باعثو النشاط فيها الأيام المسرحية الجميلة بعد الحرب. ووُضعت "الكوميدي فرانسيز" بين أيدي المجددين "دولان" **Dullin** و"باتي" **Baty** و"چوڤيه" **Jouvet** و"كوپو" **Copeau** الذين نجحوا بالمساعدة المالية للدولة في أن يبثوا مرة أخرى ديناميكية جديدة في المؤسسة العتيقة. ولكن الرأي والصحافة حينذاك يحتفظان على نحو خاص مـــن عمل "الجبهـــة الشعبية" في شأن المسرح تصويرها المسرحي الطموح لنفسها، ذلك التصوير الذي تهبه لنفسها عن طريق تشجيع إنتاج جزء من المتتابعات الثورية *"١٤ يولية"* لـــ "رومان رولاّن" **Romain Rolland** هو الجـــزء الرابـــع الذي كتبـــه في عـــام ١٩٠١، وقام بالتمثيل ممثلون من "المسرح الفرنسي" امتزجوا بممثلين من الفرق الشعبية، وقُدم العرض في "الهمبرا" **Alhambra** بشباك تذاكر مغلق.

كانت "الجبهة الشعبيــة" بـنـاء علــى سياسة السعــر المنخفــض واختيار موضوعات تاريخية من شأنها أن تهم جمهورًا عريضًا تعمل يقينًا في اتجاه نوع من الدمقرطة ولكن مع الحفاظ على أشكال المَشاهد المسرحية التقليدية. وإنتاج هذه الفتــرة لم ينجح - والحق يقــال - في تحقيق تحــالف يضم التجديد الفنــي وتجديد الجمهور.

مثل آخر لسياسة مساندة الإبداع: البحث العلمي.

• البحث العلمي باعتباره رهانًا سياسيًا

قبل عام ١٩٣٦ كان البحث العلمي الفرنسي في مجال العلوم الدقيقة يجري تمويله من صناديق خاصة. لم تكن الدولة إلا عاملاً طارئًا قليل الحيلة. يحدث هذا والجماعة العلمية الفرنسية في مجموعها ملتزمة في مواقع يسارية، من الشيوعي "بول لانجڤان **Paul Langevin** إلى الراديكالي "ألان" **Alain** مرورًا بعلماء لهم تقاليد علمانية مثل "پول پانليڤيه" **Paul Painlevé** أو"چان پيران"**Jean Perrin** يدافعون عن فكرة علمٍ محرِّر وجمهوري بطبيعة الحال. فالعنصر العلمي إذن حاضر في الهمة الكبيرة التي اتبعتها "الجبهة الشعبية" عن طريق جمعية "عِلم شاب" التي أنشئت في صيف ١٩٣٦؛ هذه الجمعية تولت مشاركة الروح العلمية في الحركة الثقافية المحيطة.

كانت المبادرات التي أُخذت ذات طبيعة إدارية في البداية: في عام ١٩٣٦ أنشئت وكالة وزارة للبحث العلمي ملحقة بوزارة التعليم القومي. وفي السنة نفسها خرجت إلى الوجود "مصلحة مركزية للبحث العلمي" تكمل عمل "الصندوق القومي" الموجود من قبل. فلما أقبل خريف عام ١٩٣٩ تُوج هذا التطور بتأسيس "المركز القومي للبحث العلمي" **Centre National de la recherche scientifique (CNRS)**

الذي أتم استقلال مهام البحث بالنسبة إلى المؤسسة الجامعية. ومن الأعمال التي تُحسب "للجبهة الشعبية" تأسيس "قصر الاختراع" الذي يعتبر مبادرة أرموزية شاهدة على مُثلها العليا وسيظل باقيًا بعد أن تغيب الجبهة. ولقد خطط لإقامته في إطار معرض عام ١٩٣٧، ولكن نجاحه الشعبي ضمن له الدوام على الرغم من أن تصميمه تصوره في الأصل عابرًا. ولا بد من أن ننوه في النهاية بـ "الإنسيكلوبيديا الفرنسية" **L'Encyclopédie française** التي بدأت تظهر في عام ١٩٣٥ وكان "لوسيان فيبڤر" **Lucien Febvre** القائم على إنجازها.

ووصلت العلوم الإنسانية من ناحيتها إلى درجة من الظهور العام الواضح في ذلك العصر حيث تطورت الروح الإثنوجرافية رسميًا، بعد عقود من رفض التنوع الثقافي والفولكلور المحلي، ظلت جمهورية راديكالية مفعمة بمبادئها العالمية تتشبث به. وتولى إدارة "متحف الإنسان" الذي وضع في "قصر شايّو" **Chaillot** "پول ريڤيه **Paul Rivet**، بينما قام متحف "الفنون والموروثات الشعبية" تنظيم عروض تظهرها بتدبير من "چورج-هنري ريڤيير"**Georges-Henri Rivière**، وأقيمت بعض المعارض التي كانت تنبئ بتجديد نوع معين من تصميم فرنسي للمعارض (استخدام صور فوتوغرافية، نماذج مجسمة، اهتمام باللعب وبالتربية).

نجاح "الجبهة الشعبية":

الرياضة وأوقات الفراغ

طبقًا لرأي "ليو لاجرانج" Léo Lagrange

•*مقدمات سياسة*

تَدَخُّلُ الدولة شيء حاسم كل الحسم في شئون الرياضة وأوقات الفراغ: عن طريق إدارةٍ ديناميكية، وكالةِ وزارة منشأةٍ لتوها، ورجل هو "ليو لاجرانچ"

Léo Lagrange، ملتزمٍ التزامًا عميقًا بالواجب المناط به، سيكون للدولة دورٌ حافز يلقى نجاحًا مرموقًا. ويتلخص رأي "ليو لاجرانج" **Léo Lagrange** الذي يؤسس العمل العام كله في أن هناك طلبًا اجتماعيًا قويًا على أوقات الفراغ لابد من الاستجابة له: تقرير إجازات مدفوعة الأجر وتحديد ساعات العمل أسبوعيًا بأربعين ساعة يجعلان من الضروري أن تكون هناك سياسة لأوقات الفراغ، بينما المكان الجديد الذي تحتله الرياضة في المجتمع، الرياضة التي أصبحت نشاطًا شعبيًا جدًا، إن لم يكن من ناحية الأهمية التي يثيرها، فمن الناحية العملية، يفرض على الدولة بدوره أن تخترع سياسة رياضية مناسبة. هذا الرأي تعظِّمه يوتوبيا وتخدمه استراتيجية: عن طريق الاستناد على عالَم الجمعيات والمبادرات المحلية، تستهدف السياسات الملتزمة تغيير الحالة الإنسانية...

• سياسة للشباب: كشافة وبيوت شباب

فرضيةُ سياسةٍ لـــ "الجبهة الشعبية" تجاه الشباب تميِّزها عن النظم الحاكمة الاستبدادية المحيطة هي: رفض ضم الشباب تحت لواء واحد. العمل يتجه دائمًا نحو دعم ديناميكية موجودة، على سبيل المثال تشجيع إنماء تقنيات تربوية جديدة توصلت إليها "مراكز التدريب على مناهج التعليم النشيط" (**CEMEA**) لـــ "چيزيل دي فايِّي" **Gisèle de Failly** أو تقديم مساعدة مالية لمعسكر إجازات محلي.

هذه الديناميكية موجودة أيضًا في العديد من جمعيات الشباب التي عرفت آنذاك قمة نشاطها: حركات شباب مرتبطة بتشكيلات سياسية مثل الصقور الاشتراكيين الحمر أو الرواد الشيوعيين أو بجماعات دون هدف سياسي واضح، كلهم ينخرطون في أنشطة ثقافية مختلفة. أما عالم الكشافة فهو يخضع لثنائيةٍ تقليدية، تقسمهم إلى "كشافة فرنسا" العلمانيين الذين خرجوا إلى الوجود في عام ١٩١١ وساندتهم الأوساط التعليمية؛ وكشافة فرنسا وهم كاثوليك ظهروا بعد

العلمانيين بعدة سنوات، ولكن أعدادهم سرعان ما تجاوزت أعداد منافسيهم. كانت حركة الكشافة قد أصبحت آنذاك شكلاً من أبرز أشكال التعويد الاجتماعي لشباب "الجبهة الشعبية" مثلها مثل حركة "بيوت الشباب" **Auberges de Jeunesse (AJ)** التي تكملها أكثر مما تنافسها.

ولدت حركة "بيوت الشباب" (AJ) في ألمانيا في مطلع القرن، ولكنها لم تتخذ الشكل المؤسسي إلا في الثلاثينيات حيث اكتسبت أهمية اجتماعية حقيقية: في عام ١٩٣٠ تأسس الاتحاد الفرنسي لبيوت الشباب الذي ساندته الأوساط الدينية؛ وفي سنة ١٩٣٣ نشأ المركز العلماني لبيوت الشباب (CLAJ). وسرعان ما أصبح هذا المركز (CLAJ) ممثلاً لشكل حركة بيوت الشباب الغالبة التي ترمز إلى عصر التجمع الشعبي. ورث "ليو لاجرانج" **Léo Lagrange** إذن وضعًا يتمتع بازدهار نسبي ولكنه لم يزل هامشيًا، فعرف كيف يحوله إلى حركة للكافة وأسطورة اجتماعية حقيقية. في عام ١٩٣٩ بلغ عدد بيوت الشباب نحو ٨٠٠ ولم يكن يصل في يونية ١٩٣٦ إلا إلى نحو ٢٥٠. وعلاوة على هذا التغير في السلم الكمّي فقد تولدت عن بيوت الشباب روح نوعية مميزة لها: فبيت الشباب يُبنى كمكان يوتوبي تتلاشى في كنفه العلاقات الاجتماعية التقليدية في مواجهة الزمالة وممارسة الحياة الجماعية. وفوق هذا وذاك يرسخ «أعضاء بيوت الشباب» نزعة مسالمة مختلطة بالماركسية ويراعون تفاؤلاً متأصلاً سرعان ما تتضح الهوة بينه وبين المناخ السياسي لما بعد الجبهة الشعبية. بعبارات ثقافية نقول إن حركة بيوت الشباب العلمانية كان لها أهمية حاسمة حيث إنها فرّخت جزءًا طيبًا من مناضلي الدمقرطة الثقافية بعد ١٩٤٥.

• سياسة لأوقات الفراغ: سياحة وهواء طلق للجميع...

أدارت الدولة عددًا معينًا من الأعمال التي من شأنها أن تحيط بهؤلاء الملايين من الفرنسيين الذين أتيحت لهم للمرة الأولى عطلات لمدة خمسة عشر

يومًا. هكذا جاءت التذكرة الشعبية لقضاء العطلات المدفوعة الأجر والتي سميت «تذكرة "لاجرانج"» والتي أصدرت السكك الحديدية المؤممة حديثًا، وجاء تنظيم الرحلات لمعاونة طلاب العطلات الجدد. كذلك تندرج الرقابة على وكالات الرحلات التي رأت نفسها وقد فرض عليها الحصول على ترخيص، في هذا المنظور الرامي إلى إدارة وتأطير سياحة شعبية في طريق التكوين.

ويتوازى مع هذا أن جمعيات اليسار، وخاصةً الشيوعية، تشهد على ديناميكية كبيرة على الأرض: تنظيم معسكرات عطلات، جولات ثقافية منوعة تتجه إلى اللوفر أو معرض ١٩٣٧ الدولي، إنشاء جمعيات هادفة مثل "المعسكرات والثقافة" لتواكب الازدهار المتوقع للمعسكرات. وهكذا نمت تحت ضغط التطور الاجتماعي وبدافع من الدولة ومن عالم الجمعيات، سياحة شعبية يشجعها اليسار، سياحة شعبية تجهلها نسبيًا السياحة الرفيعة الكلاسيكية، وإن ظلت مستمرة على درب التقاليد الجغرافية وموضات الاصطياف.

الضاحية

في السنوات الثلاثينية أخذت الضاحية[1] **la banlieue** تبدو واقعًا جغرافيًا واجتماعيًا وسياسيًا قائمًا بذاته. وقد استولى الأدب المعاصر والسينما المعاصرة على هذا المكان الذي لم يعد فقط يتحدد بناء على ارتباطه بالعاصمة الباريسية، وأسهما في التعريف الشعبي بهويتها.

---

(١) أصبح لكلمة الضاحية في اللغة الفرنسية دلالة خاصة، فهي المنطقة المهمشة الفقيرة المظلومة المهملة المخيفة التي تأوي أخلاطًا من الناس تحوم حولهم شبهات الانحراف والإجرام والعنف بحق حينًا وبغير حق في أغلب الأحيان. (المترجم)

هكذا دخلت الضاحية الأدب وسرعان ما أصبحت مشهدًا أدبيًا ثريًا بالمعاني: الضاحية هي«روث بيوت زبالة يقوم عليها حثالة من السود على الأرض» تشبه عاهــرة تُظهــر «عجُزها الكبير عــلى هيئة صنــدوق زبالة» (Voyage au bout de la nuit/ = *رحلة إلى آخر الليل/*) (١٩٣٢)؛ الضاحية هي خليط من الممكن التعرف عليه من روائح كئيبة تجعل الإنسان يستشف عالمًا عجيبًا فريسة تدهور مادي. الضاحية عجيبة والضاحية أيضًا غريبة بمن فيها من مهاجرين إيطاليين عديدين يَعْمرونها ويعطون هذه الحاشية الحضرية سمة كوسموبوليتية. كتّاب عــديدون: "سيمينــون" **Simenon** و"بليز ســاندراو" **Blaise de Cendrars** و"هنري كاليه" **Henri Calet** و"ريمون كــونو" **Raymond Queneau** و"لوي – فردينان سيلين" **Louis-Ferdinand Céline**... وجدوا في الشعر الهامشي الخاص بهذا المكان الحدودي ما يجذبهم. وإذا كان الأدب كثيرًا ما يلقي رؤية سوداء على هذا «الحزام الأحمر» وإذا كانت الضاحية تبدو عندئذ مثل المرحلة النهائية، مكان السقوط، «آخر الليل »اجتماعيًا ووجدانيًا، فإن السينما تصوغ صورة أكثر بشاشة لتخوم باريس.

فيلم *"الفريق الجميل"* من إخراج "چوليان دوڤيڤييه" **Julien Duvivier** (١٩٣٦) ودور رئيس لــ "چان جابان" **Jean Gabin** الذي يجسد وحده بموهبته روح الضاحية، يستهل رؤية تتمثل باريس مدينة ضارة ولا تُحتمل. والحانةُ التي يبنيها الأصحاب الأربعة ترمز إلى حلاوة الحياة على ضفاف الماء، وهو ما تغنى به التأثيريون من قبل: «عندما يتنزه الإنسان على ضفاف الماء/ كم يكون كل شيء جميلاً، يا له من شيء جديد/ وباريس على البعد تلوح لنا سجنًا، والقلب يمتلئ بالأغاني.» هذا القرار الذي يدندنه "چان جابان" **Jean Gabin** في أثناء الفيلم يبث النشاط في هذه الحانات الضائعة التي يحييها "چــان رينوار" **Jean Renoir** بحنين إلى الماضي في فيــلم **Partie de campagne** (١٩٣٦).

أما المخرج "مارسل كارنيه"**Marcel Carné** فهو يلتقط في فيلمه **Le Jour se lève** *[=النهار يطلع]* صورةً للضاحية ربما كانت أصح فهو يبين مكانًا في قلب طفرة، بين السمة الريفية والسمة الحضرية.

هكذا تبدو الضاحية إذن مكانًا متعدد الدلالة، من قبيل الجمع، يرث من ثقافة شعبية معينة من الأحياء الشعبية القديمة – الفوبور– (اللهجات ولغات العتاة والمتشرذمين والمهمشين)، فيه يولد شيء جديد، في ظل بلديات شيوعية كثرت كثرة كبيرة منذ انتخابات ١٩٣٥. وكانت هذه البلديات الشيوعية تنفذ إطارًا ثقافيًا فعالاً يتكون من نشاط جمعيات عديدة من تلك التي تتولى الكورال العمالي إلى النادي الرياضي بالعمل. إقامة أنصاب، إعادة تسمية شوارع تمجيدًا لأسماء كبيرة في الحركة العمالية – كم من الشوارع أصبحت تسمى أڤينو "هنري باربيس"**Henri Barbusse** أو بولڤار "پول ڤايّان-كوتورييه" **Paul Vaillant-Couturier** !– تنظيم احتفالات، معسكرات لقضاء العطلة خدمة لأبناء العمال، كل هذه ردود سياسية ولكنها أيضا ردود ثقافية تجاه الحياة الجديدة التي تنشأ في هذا المكان النوعي الذي أصبح الضاحية في الثلاثينيات.

•سياسة للرياضة: غرس الأخلاق ونشر الرياضة لتشمل الشعب

لم تعترف السلطات العامة بوجود ظاهرة الرياضة إلا ببطء وبصعوبة، وتَسارَعَ هذا الاعتراف بسبب الحرب التي من المألوف أن تربط بها ممارسة الرياضة. هكذا أكد "مونترِلان" **Montherlant** في **Les Olympiques** [=الأوليمپيات] (١٩٢٤) ضرورة شد عضلات الجسم والروح ضد كل تهديد بالعدوان. هذا الموضوع تلقفته بنجاح الصحافة القومية في السنوات الثلاثينية. ولهذا فلا عجب أن نرى في عام ١٩٢٠ الإدارة العليا للتربية البدنية التي أنشئت حديثًا تُلحق بوزارة

الحرب. في عام ١٩٣٢ انتقلت هذه الإدارة إلى هيمنة وزارة التعليم القومي. وفي عام ١٩٣٦ كانت هناك وكالة وزارة للتربية البدنية خاضعة لوزارة التعليم القومي، ووكالة وزارة أخرى خاضعة لوزارة الصحة، وتم ضمهما معًا في عام ١٩٣٧ في وكالة وزارة واحدة للرياضة وأوقات الفراغ. وأخيرًا في عام ١٩٣٨ أنشئت إدارة الرياضة المدرسية والجامعية. هذه التعديلات المؤسسية وجهود العمل التشريعي الكبير الذي تولته "الجبهة الشعبية" تعكس في نهاية الثلاثينيات أخذًا نهائيًا للرياضة في الحسبان، واستهلالاً لسياسة حقيقية موجهة نحو غرس كبير للأخلاق وجهد لنشر الرياضة لتشمل الشعب.

وفي مواجهة التسييس المتنامي للرياضة الدولية والاتجار بـ «الرياضة استعراضًا» دعت "الجبهة الشعبية" لأخلاقيات رياضية معينة. وتصدت الجبهة الشعبية للإفراط الشديد في التدريب وللغش الذي يرجع إلى المضاربات المختلفة التي أصبحت الرياضة تخضع لها، بأن شددت الرقابة الطبية. وواقع الأمر أن دخول المال في الرياضة بدأ قبل عام ١٩١٤ بالنسبة لأنشطة معينة من قبيل كرة القدم على سبيل المثال. وهذا يعني أن محظورات الهواية الأصيلة التي تستند مرجعيًا إلى مثل أعلى من التراث الأنتيكي الإغريقي الروماني لم تعد قائمة، حتى وإن ظلت بعض أنواع الرياضة مخلصة لها. والاهتمام الذي ناله الواقع الرياضي في الحياة الاجتماعية الفرنسية يضمه بالضرورة إلى سلسلة الإعلانات. واليسار بصفة عامة يشجب النزعة المركانتيلية - نزعة الجري وراء المال - في سباق الـ "تور دي فرانس" مثلاً حيث تتقدم قوافل رجال الإعلان العدّائين. هذه إذن رياضة صبغتها التجارة والسياسة أيضًا: ولقد أثار الاشتراك في الألعاب الأوليمبية التي أقيمت في برلين في عام ١٩٣٦ في ألمانيا التي اصطبغت بالصبغة النازية مجادلات لا نهاية لها. ووجدوا الحل الوسط في النهاية: فقررت فرنسا في مقابل إعانة مخفضة أن تذهب إلى برلين وأن ترسل في الوقت نفسه وفدًا إلى الألعاب

الشعبية في برشلونه تلك التي نظمتها الحكومة الإسبانية من ٢٢ إلى ٢٦ يوليه ١٩٣٦. ولكن هذه الألعاب لم تخرج إلى الوجود حيث نفذ "فرنكو" انقلابه قبل بدايتها بأربعة أيام.

وبغية تنشيط ممارسة الرياضة وجعلها في متناول الغالبية نجح "ليو لاجرانچ" **Léo Lagrange** وسط الأزمة الاقتصادية المحتدمة في الحصول على ٨٧ مليون فرنك لتمويل تجهيزات رياضية جمّعت في المنطقة الباريسية على نحو خاص. هذه السياسة التي ترمي إلى نشر الرياضة لتشمل الشعب كله تأسست على خصوبة مشتركة نتجت عن توحد الاشتراكيين والشيوعيين حول الرياضة العمالية: في عام ١٩٣٤ أنشئ الاتحاد الرياضي والجمينازي للعمل الذي أنهى بالإيجاب الجدل حول ملاءمة الممارسة الرياضية في الوسط العمالي. وفي مواجهة أولئك الذين يرون في الرياضة ممارسة بورجوازية ردت الرياضة العمالية بازدهارها الباهر. أما فيما يتعلق بعمل"ليو لاجرانچ" **Léo Lagrange** فسيتبلور حول نشاطين يرمزان إلى استنفار نخبوي شديد النخبوية: التزلج على الجليد والطيران. وحققت المبادرات التي اتخذت لصالح التزلج الشعبي نجاحًا أي نجاح بفضل مساندة بيوت الشباب في الجبل، وتخفيض سعر تذاكر السفر «بقطارات الجليد»، وموجة الحماس التي أثارتها فكرة الهواء الطلق. وعلى العكس من ذلك أخفقت محاولة دمقرطة الطيران التي جرت برعاية "پيير كو" **Pierre Cot** وزير الطيران، لضيق الوقت وبخاصة عدم وجود إمكانات مادية.

فالجبهة الشعبية **Front populaire** إذن علامة على مرحلة حاسمة في تنامي مسئوليات الدولة في شئون الثقافة. وسيستمر ما توليه السلطات العامة صلاحياتها من توسيع وتعزيز للفهم إبان حكومة "ڤيشي" **Vichy** قبل أن يولد من جديد عند التحرير.

الفصل الرابع

الحياة الثقافية والإنتليكتوالية إبان نظام ڤيشى

الحديث بالمفرد عن أربع سنوات من الحياة الثقافية والفكرية لبلدٍ محتلٍ تعرَّضَ لقَطْعٍ سياسي أمرٌ يبدو غير مشروع.

هل كان هذا القطع السياسي – إقامة نظام[١] ڤيشي **Vichy** واحتلال فرنسا من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ – يقابل قطعًا ثقافيًا حقيقيًا؟ هل هناك خصوصية في هذا المجال، أما أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد حيلة استعراضية، علامة على نظرةٍ تحددها السياسة عمدًا تحديدًا مبالغًا فيه؟ ومن الممكن دون أن نعطي الأشياء أهمية أكبر مما لها – أن نتفق على استخلاص عناصر تجديد ثقافي في هذه الفترة المضطربة من التاريخ القومي، ألا وهي: ربما مشروع ثقافي نوعي، حيوية غير متوقعة في قطاعات معينة من الحياة الفنية، السؤال المعاد طرحه بحدة زائدة عن التزام الإنتليكتواليين. وبالقدرنفسه لن ننفي الوجود القوي لعناصر استمرار لفترة الجبهة الشعبية، ولن ننفي الاهتمامات المشتركة بين فاعلين معينين في نظام ڤيشي **Vichy** وبين فاعلين موجودين حاضرين بعد "التحرير". ولا بد أخيرًا أن نشدد على السمة المتفردة في أوروبا للتنسيق الذي توصل إليه نظام ڤيشي **Vichy** مع هتلر. وكما سيقول "چورچ برنانوس" **Georges Bernanos**» لم يكن أمثال "كويزلينج"[٢] **Quisling** ناقصين في فرنسا، بل كان أمثال "پيتان"[٣] **Pétain** هم الناقصين في النرويج» (١٩٤٣).

---

(١) يستخدم الكتاب كلمة **régime** التي تعني نظام حكم، ولكن المراجع الموثوق بها (انظر روبيـــر **Robert** مثلاً) تستخدم كلمة **gouvernement** بمعنى حكومة. (المترجم).

(٢) رئيس الوزراء النرويجي الذي تعاون مع هتلر واتهم بالخيانة العظمى بعد التحرير وأعدم. (المترجم)

(٣) المارشال "پيتان" **Pétain** رئيس الوزراء الفرنسي الذي تعاون مع هتلر. وسنجد في النص مشتقات مثل "پيتانية" و"البيتان" إلخ. وكان يشار إليه أحيانًا بـــ "المارشال" فقط. (المترجم)

سياسة ثقافية لڤيشي؟

لا يمكن إنكار إرادة النهوض المحتفرة في قلب "الثورة القومية". والبعد واضح جلي بين الطموحات المعلنة والإنجازات التي كانت في النهاية متواضعة، ضعيفة التناقل على يد الفنانين، والتي كانت جزئيًا تتعرض للمنغصات من جانب الوجود الجزئي ثم الوجود الكلي الشامل للألمان على الأراضي [الفرنسية.]

شروط ظهور سياسة

إذا كان لڤيشي مشروع ثقافي فإنه يخرج إلى النور في أُطُرٍ ضاغطة ضغطًا شديدًا. وواقع الأمر أن هذا المشروع يندرج في السياق السياسي لثورة قومية تُعتبر في الوقت الذي تسعى فيه إلى تجميع الفرنسيين آلةً يجب استبعادُها. وهو يُفهم أيضًا في «مُناخ عصرٍ» أوسع يرجع إلى فترة ما بين الحربين التي هيمن فيها التطلع إلى تجديد فرنسا كما هيمنت فيها إرادة شَعْبَنِةِ الفن [أن يكون الفن للشعب كله] **populariser l'art**.

- **بلد تحت الاحتلال الألماني**

منذ توقيع الهدنة في ٢٢ يونية ١٩٤٠ كانت فرنسا في موقف معقد نجمت عنه عواقب مباشرة انصبت على الحياة الثقافية في البلاد. كانت البلاد مقسمة ولم يكن نظام ڤيشي **Vichy** يمارس – على الأقل نظريًا – سيادته كاملة إلا في المنطقة الجنوبية إلى أن غزتها ألمانيا في نوفمبر ١٩٤٢. أما بالنسبة للجزء المتبقي فكان للألمان فيه كل السلطة، من المنطقة الشمالية المحتلة إلى المنطقة الشرقية

المحظورة، مـرورًا بالمناطق التي ضموها في "الألزاس" **l'Alsace** و"المـوزيل" **la Moselle** ومنطقة شمال "پا دي كاليه" **Nord-Pas-de Calais** الملحقة بقيادة بروكسل. وبينما سعى الألمان إلى أن يقبلهم الشعب الفرنسي على أفضل نحوٍ ممكن، رفضوا أن تتدخل في مناطقهم مؤسسات بيتانية [تتبع الرئيس الفرنسي بيتان **Pétain**] تجاهر بصراحة مفرطة في بيتانيتها. كانوا يحرصون حرصًا صارمًا على احترام التشريع العنصري(١) ولكنهم كانوا أقل استعدادًا لفرض قيم ألمانيا النازية والشمولية من الحفاظ على إنتاج فرنسي قادر على إعادة التعبئة وخاضع لإشراف دقيق، فقد أخذوا بناصية جهاز دعاية شديد التنظيم. وينقسم جهاز الدعاية هذا إلى "إدارة دعاية /فرنسا" **Propaganda-Abteilung Frankreich** [اختصارًا = **Propaganda** البروپاجاندا] و"السفارة" التي تم توقيع اتفاق معها في يولية ١٩٤٢ لتحديد الاختصاصات. وكانت العلاقات الثقافية من اختصاص السفارة: التي تتولى إعانات الموسيقيين والرسـامين الألمان كما في حالة معـرض "أرنو بريـكر" **Arno Breker** في صيف ١٩٤٢ في "الأورانچيري" **l'Orangerie** أو رحلات فنانين فرنسيين إلى ألمانيا. وكانت الرقابة من اختصاص إدارة البروپاجاندا **Propaganda**.

وعلاوة على ذلك كان ممثلو الرايخ يعملون على "أرينة" **aryanisation** [تمليك المنتمين إلى العرق الآري] العقارات. هكذا جرت "أرينة" دور النشر الكبيرة "ناتان" **Nathan** و"كالمان - ليڤي" **Calmann-Lévy** و"فيرينزي" **Ferenczi** بعد العديد من الوقائع المفاجئة المتصلة برفض القبول بإدخال رءوس أموال ألمانية، وبعزم السلطات الفرنسية الإبقاء على حق الاطلاع على توزيع المناصب. أما مركز "روزنبرج" **Rosenberg** المتقدم فكان مكلفًا بمصادرة مجموعات الأعمال

---

(١) النظام العنصري النازي القائم على تفوق وغلبة الجنس الألماني الآري وفرض الـ"أرينة" **aryanisation**. (المترجم)

الفنية وكتب مكتبات اليهود المنفيين. ولكي نكمل قائمة الإجراءات الألمانية يمكننا أن نذكر التنظيم المحكم لإحداث قحط ورق لـ [الطباعة] ولنشر كتب الدعاية الرامية إلى الإقناع بقوة ألمانيا الهائلة وصحة مبررات المثل العليا النازية [حرفيًا = الاشتراكية القومية national-socialiste].

فرنسا بلد تحتله جزئيًا دولة أجنبية، تسمه قيود متعددة، ترى كذلك حياتها الثقافية يجري تنظيمها في غُلٍّ شديد الضيق فرضه نظام ڤيشي **Vichy**.

• نزعات عرقية شرقية "ڤيشوية"

لم يكن الألمان يحتكرون الاستبعاد والرقابة. فمنذ يولية ١٩٤٠ تَقَرَّر العودة بشأن منح الجنسية الفرنسية إلى إجراءات ما بعد ١٩٢٧. وحل قانون ١٣ أغسطس ١٩٤٠ "الماسونية" وطالب بإعلان عدم الولاء لها. ومنذ ٣ أكتوبر ١٩٤٠ صدرت لائحةٌ أُولى لليهود – تكملها إجراءات تشريعية ثقيلة – وصدرت لائحة ثانية في يونيه ١٩٤١ وجرت "أريَنَة" المؤسسات اليهودية في يوليه – تحظر عليهم ممارسة عدد من المهن ذات النفوذ من بينها مهن الصحفيين والمخرجين السينمائيين ومديري المسارح والمذيعين أو المدرسين، وجردتهم من كل سلطة للتدخل في النشر وكذلك مجالات أخرى في الحياة الثقافية. ولما استحال عليهم ممارسة المهنة اختار كثيرون طريق المنفى، حارمين باريس من مواهب صنعت مجدها في فترة ما بين الحربين ومانحين مدنًا مثل نيويورك قوة ثقافية لم تعرفها من قبل...

وإذا كانت الحياة الثقافية قد اقتطع منها عددٌ من الفاعلين فيها فلم يكن الذين بقوا يخضعون لرقابةٍ تقل صرامة، رقابةٍ تعتمد أساسًا على أجهزة استخبارات يديرها منذ شهر فبراير من عام ١٩٤١ "بول ماريون" **Paul Marion** وهو بيتاني [من رجال "بيتان" **Pétain**] تصمه استبدادية عنيفة. وكانت الصحافة تخضع لرقابة

محكمة؛ كذلك كان التصوير الفوتوغرافي والسينما والراديو كلها تعاني من المصير نفسه. ولكن المراقبة كانت متراخية في قطاع «الكتب والعُروض» الذي أنيط به مكتب قِزْمي.

ولم ينج عالَم التربية من هذه الاستبعادات. فالمدرسون الذين حمّلهم كثيرون مسئولية الكارثة، اعتُبروا من دعاة النزعة الأممية **internationalistes** الخطرين أو أدينوا لولائهم للجبهة الشعبية **Front populaire**، وأصبحوا هدفًا لإجراءات قمعية. ولكن الملاحظ أن عدد حالات العزل كان أقل بكثير من المتوقع من مثل هذا التشريع. وعلاوة على ذلك فقد أغلقت معاهد المعلمين التي تخرج مدرسي المراحل الأولى والمتوسطة لأنها اعتبرت على سبيل الشك والريبة هدّامة، وأبدل بها عن حرص على توجهات الاتحاد المهني معاهد تهدف إلى التنشئة المهنية. كان الجو إذن مشحونًا بالريبة العامة الشاملة. ومع ذلك فإن التوثبات التجديدية الفيشوية [نسبة إلى مفاهيم نظام فيشي**Vichy**] تتدرج في سياق أوسع تحدوه إرادة إصلاح فكري وأخلاقي وشك في الحداثة الفنية وسمتها النخبوية.

• «سمة معينة من مُناخ العصر»

لا يمكن أن نفهم "الثورة القومية"[(١)] **Révolution nationale** دون أن نرجع إلى الموجة الضدعقلانية القوية التي اجتاحت البلد إبان السنوات الثلاثينية. المثل الأعلى الجماعي أو الرغبة في الإحياء الروحي للبلد، موضوعان نماهما نظام

---

(١) دعا المارشال "بيتان" **Pétain** في عام ١٩٤٠ إلى إجراء "ثورة قومية" تحت شعار العمل، الأسرة، الوطن" على أساس قومي محافظ متزمت رجعي، وأثار مفاهيم هذه الثورة، وما تبعها من إجراءات، ربما لم تكن سيئة كلها، جدلاً كبيرًا، وبخاصة في ظل سياسة المهادنة ثم التعاون ثم التورط في المشروع النازي. (المترجم)

ڤيشي Vichy ولكنهما أيضًا ثمرة أفكار مثقفين دحضوا - من مجلة *"اسپري"* Esprit إلى مجلة *"لوردر نوڤو"* L'Ordre nouveau - بصوت عالٍ قوي النزعة الفردية لمجتمع ليبرالي سياسيًا ورأسمالي اقتصاديًا. وعلاوة على ذلك، كما سجل "چـان زيه" Jean Zay متهكمًا في مذكـراته التي كتبها في السجـن Souvenirs et solitude [= *ذكريات وعزلة*]، فإن نظام ڤيشي Vichy تلقف عددًا من الموضوعات الأساسية التي انشغلت بها "الجبهة الشعبية" Front populaire: توسيع تدخل الدولة في الحياة الثقافية، إرادة تمكين الشعب من ثقافة كانت حتى ذلك الحين مقصورة على حاشية من المتميزين، أو أولية تمنح للشباب وللموروثات المحلية. وفكرة «فن للجميع»، وفكرة تعليم شعبي في مجال الفنون التشكيلية والمسرح، فكرتان ظهرتا واضحتين أيضًا إبان نظام ڤيشي Vichy.

الديْن الأخير الذي يدين به هذا النظام لروح الزمن هو الاتهامات الموجهة ضد الفن الحديث الذي اعتُبر مستغلقًا على نحو مفرط، مبتعدًا على نحو مفرط من الموروثات التقليدية الشعبية، كل هذا ليس من ابتداع رجال نظام ڤيشي Vichy.

أما «العودة إلى النظام» في الفنون التي بدأت منذ الحرب العالمية الأولى فلم تكُف عن الترسخ في المعارض والمحاضرات النقدية، بين التكعيبيين الذين رجعوا إلى الحكمة أو الرسامين التجريديين الذين عادوا إلى تصويرات أكثر اتساقًا مع الواقع الحقيقي.

ومع ذلك فإذا كانت هناك استمراريات واضحة جلية بين المثل العليا وإدانات السنوات الثلاثينية وبين المثل العليا لنظام بيتانPétain، فالصدع واقع حقيقي: في أثناء الاحتلال، كان المسار استبداديًا، والهجمات عنيفة ومتكررة، البصمة الإيديولوجية أكثر وضوحًا.

مكونات سياسة ثقافية

ما هو بالتحديد المكان المحجوز للنواحي الثقافية في مسألة الإحياء القومي المتكررة التي رفع نظام ڤيشي **Vichy** رايتها على مستوى مذهب الحكومة؟

• مشروع؟

الأمر الأول في الإرادة البيتانية لصرف عفاريت تدهور فترة ما بين الحربين هو أن على فرنسا أن تغوص من جديد داخل جذورها لكي تجد فيها قوة قومية مفقودة. وكان "بيتان" **Pétain** الذي أكد منذ ١٩٤٠ أن «الأرض، الأرض لا تكذب» يدعو مواطنيه إلى أن يذوبوا في العادات الفلاحية القديمة، وشجع على العودة إلى التقاليد الحِرَفية وأطرى على الأنشطة والآداب المحلية. كان نظام ڤيشي **Vichy** يريد أن يندمج كل الاندماج في الاستمرارية التاريخية لفرنسا الخالدة؛ وكان وهو يتظاهر تظاهرًا بديعًا بتجاهل الاحتلال يغترف من صميم "العصر القديم" الشخصيات الأصيلة الضرورية: "سوللي" **Sully** جعله على ورق البنكنوت في عام ١٩٤٠ وأنشأ في عام ١٩٤١ عيدًا للاحتفال بـــ "چان دارك" **Jeanne d'Arc** منقذة فرنسا. واتُّخذ تنظيم المجتمع على هيئة اتحادات مهنية مثلاً لمناهضة النزعة الفردية الحديثة.

وواقع الأمر أن هناك في قواعد "الثورة القومية" فكرة، هي الفكرة الموراسية[١] القائلة إن البشر لا يستطيعون أن يزدهروا إلا في إطار الجماعات الطبيعية. ويظهر التنظيم الحرفي مثله مثل الأمة والدين والأسرة أو الجيل عناصر

---

(١) نسبة إلى شارل مُورًا **Charles Maurras**.(المترجم)

يتكون منها كلٌ عضوي. ومن هنا جرى تشجيع إعادة تنظيم الاتحادات المهنية وحركات الشباب، كما جرى إنشاء هياكل إدارية محلية ووضع هيكل كوادر قومي قوي وسياسة للمواليد والأسَر، يشهد على ذلك: تخصيص يوم للأمهات وساحات عمل مهني للشباب.

بفضل هذه الريح الجديدة التي أرادوا لها أن تهب على فرنسا، ستكون البلاد قادرة على أن تجد مرة أخرى القيم الحقيقية: قيم العمل – أصبح يوم أول مايو ١٩٤١ "عيد العمل" [عيد العمال] يوم عطلة – قيم النظام والتضامن، وهو ما يفسر مثلاً الأهمية التي أولوها الرياضة والشباب.

هو مشروع يهدف إلى تغييرات جذرية، ولكنه لا شأن له بمثلٍ أعلى فاشي **fasciste** يقوم على هيكلة كوادر اجتماعية وإيديولوجية شمولية، وإنما يقوم بالأحرى على فكرة متسلطة تلعب فيها النواحي الثقافية دورًا حاسمًا. فليس من الممكن أن نتحدث هنا عن معيار ثقافي واحد مفرد مفروض من أعلى من قِبَل النظام الحاكم؛ لأن هذا النظام الحاكم كان يترك هوامش حقيقية للمناورة، على الأقل حتى شتاء ١٩٤١-١٩٤٢. تختلف "البيتانية" **pétainisme** إذن عن المشروع الهتلري. ومهما كان الهدف الثقافي الڤيشوي **vichyste** من التواضع فقد كان موجودًا، وطُلبت أموال كثيرة من أجل الوصول به إلى غايته.

• سلك السياسة: «شباب راكبي الدراجات» و«أسود هرمة»

عيّن نظام ڤيشي **Vichy** رجاله في المناصب ولكن المشروع الثقافي للدولة الفرنسيـــة، إذا تفحصنـــاه من خلال مسئولين مؤسسيين لا نجده أحادي المسار على النحو الـــذي كان المثل الأعلى الـــذي هلل لـــه رئيـــس النظام الحاكم يجعل الإنســـان يفكر فيه.

فنحن نجد في المقام الأول في كوادر الإدارة رجالاً كانوا يشغلون المواقع إبان "الجبهة الشعبية": "چاك چوچار" **Jacques Jaujard** الذي كان مسئولاً عن سياسة المتاحف وسيصبح المدير العام للفنون والآداب عند "التحرير **Libération**"، و"چانه لوران" **Jeanne Laurent** للشئون المسرحية أو "چورچ-هنري ريڤيير" **Georges-Henri Rivière** على متحف الفنون والموروثات الشعبية. ليس هناك قطع كامل شامل حتى إذا تم إقصاء رفاق "چان زي" **Jean Zay**: "چورچ ويسمان" **Georges Huisman** من منصب المدير العام للفنون الجميلة أو "چان كاسّو" **Jean Cassou** من رئاسة المتحف القومي للفن الحديث.

شغل أماكنهم رجالٌ لا تتسم وجهات نظرهم إلا بأقل القليل من التماسك. ولكن البعض أظهروا إرادة تجديد قوية. أما "چورچ لاميران" **Georges Lamirand** الذي عيّن في سبتمبر ١٩٤٠ في منصب السكرتارية العامة للشباب و"چان بوروترا" **Jean Borotra** الذي عيّن المسئول الأول في "إدارة التعليم العام والرياضي" منذ يوليه ١٩٤٠، فكانا يسعيان عن طريق مضاعفة المبادرات إلى أن يعيدا المكان والهمة إلى شباب ينبغي أن يكون أحسن تجسيد للثورة القومية. وكان الرهان صعبًا بالنسبة إلى رجال كان عليهم أن يشقوا الطريق بمرافقهم بين متطرفين مثل الاشتراكيين الجدد من قبيل "مارسِل ديّا" **Marcel Déat** أو "أدريان ماركييه""أدريان ماركيه"**Adrien Marquet** المندفعين في اتجاه سياسة ثقافية نازعة نزعة الفاشية وبين الحاشية التقليدية للمارشال ["پيتان" **Pétain**] القليل الميل إلى الجديد. عندما أحس "پيتان" **Pétain** في شهر أغسطس ١٩٤١ «بريح نكراء» تهب على فرنسا – وكان قد هدّأ بعض المشروعات – ولكن عودة "لاڤال"[1] **Laval** إلى

(١) پيير لاڤال **Pierre Laval** من الشخصيات المثيرة المحيرة وقد يكفي أن نذكر هنا أنه عند تشكيل "پيتان" الحكومة شغل منصب نائب الرئيس، ولكنه استبعد، ثم أعيد إلى الحكومة بأمر الألمان في عام ١٩٤٢. وجدير بالذكر أنه بعد هزيمة الألمان تمت محاكمته وإدانته وإعدامه. (المترجم)

السلطة قفلت ملفاتها نهائيًا – وهذه هي حال مبادارات "چان بوروترا" **Jean Borotra** و"چورچ لاميران **Georges Lamirand**. وهناك آخرون كانوا على العكس يجسمون بالأحرى الجانب الاستبدادي من نظام ڤيشي**Vichy** ويمثلون الأدلة المحسوسة لقسوته. في سكرتارية الدولة للتعليم القومي وفي قسم الشباب كان المسئول منذ فبراير ١٩٤١ "چيروم كاركوپينو" **Jérôme Carcopino** وهو جامعي متخصص في التاريخ الروماني، استبعد وعين مكانه في أبريل ١٩٤٢ "آبل بونّار" **Abel Bonnard**، وهو من الأكاديمية، أصلاً من الـ "بيه.بيه. إف." **PPF**، يرفض النزعة التراثية الجمهورية السابقة ويسعى إلى تنشئة الشباب تنشئة نامية على نسق ألمانيا الهتلرية. وهذا "برنار فايي"**Bernard Faÿ** الذي عرف بكُرْهِهِ الهائل لليهود وللماسونيين، كان رئيس إدارة المكتبة القومية، وكُلف في سبتمبر من عام ١٩٤١ بمتحف دائم للجمعيات السرية.

أولئك الذين يجسمون استمرار نظام ڤيشي **Vichy** يمثلون نمطًا أخيرًا من الكوادر يمكن تتبعه. فهذا "لوي أوتكور" **Louis Hautecœur** يظل في الفنون الجميلة من ١٩٤٠ إلى مارس ١٩٤٤. وربما يمكن تفسير طول مدة بقائه في هذه الوظيفة بمفهومه التقليدي لها على أنها الحفاظ على الموروث وتكوينه ونشره.

هناك إذن نقاط مشتركة حقيقية بين كل هذه الخيارات. هل يمكن القول بأن هناك ارتباكًا معينًا اعترى اختيار المسئولين؟ على أبعد الفروض يمكننا أن نلاحظ حزمة موزعة من الاهتمامات بين بعض شخصيات نظام "ڤيشي" الأول اعتقدوا أن في مقدورهم تقديم مساندة خطاب الإحياء° القومي بمبادرات من كل نوع. وعلى العكس منذ منتصف ١٩٤١ وبخاصة في عام ١٩٤٢ عندما ازداد وجود ألمانيا قوة، وعندما عاد "لاڤال" إلى السلطة، بدا على المشروع الأول الاضطراب جزئيًا كما يتبين من تجديد شديد في الرجال.

• مؤسسات

تخضع الإدارة الڤيشوية لاهتمامين ظاهرهما التضاد، ولكنهما يمثلان وجهين من الأوجه الأساسية لمشروعها الثقافي، وهما من ناحية: ضرورة تأكيد قوة الدولة وهيبتها ومن ناحية ثانية وفي الوقت نفسه: ضرورة تشجيع السلطات الإقليمية والمحلية.

وواقع الأمر أن الإدارة الثقافية رأت امتيازاتها تزداد قوة إبان نظام ڤيشي **Vichy**. فقد عبرت من وضع المصالح العامة، ومكاتب الاستعلامات، ومن شئون الشباب أو الفنون الجميلة إلى وضع السكرتاريات العامة. ومن ناحية أخرى لم تتردد حيال التركيز المركزي للسلطات إذا لاح لها القطاع ذا أولية: هذه هي الحال بالنسبة إلى المتاحف الإقليمية. وأكثر وضوحًا منها: ما عمدت إليه الدولة الفرنسية من إعادة تنظيم المهن. لهذا الغرض تكونت "لجان تنظيمية" "سِيه.أُو." **CO** (طبقًا لقانون ١٦ أغسطس ١٩٤٠) كثيرًا ما كانت تستجيب لمشروعات من قبل الحرب انبثقت من المعنيين أنفسهم، ولكنها رُكنت في صناديق كرتون نتيجة لعدم وجود وقت أو إرادة سياسية. أما "اللجان التنظيمية لصناعة السينما" سِيه.أُو.إي.سِيه. **COIC** أو لصناعات الكتاب وفنونه وتجارته فقد سمحت بإعداد بطاقة مهنية، وشجعت الانتشار وساعدت الفنانين.

وبالتوازي لم يتعرض المستوى الإقليمي للإهمال. منذ سبتمبر ١٩٤٠ شكلت لجان دعاية إقليمية تخضع لمديرين. ليست الغلبة هنا للمثل الأعلى للمجلس على مستوى البندر «الوطن الصغير» البلدية أو المحافظة، بقدر ما هي غلبة دولة منظمة تنظيمًا سليمًا لكي تمسك يداها في قوة بزمام الأمة. ولكن هل جاءت النتائج على مستوى الطموحات والرجال والبنيات القائمة؟

إنجازات وثغرات

في توثب الصوفية الفيشوية vichyste كثرت المشروعات. ولكن كثيرًا منها أجهض وراح ضحية المواقف العدائية، وقلة الوقت، ووجود ألمانيا بشكل متزايد والتشبث، والتصلب الصريح من جانب النظام الحاكم. وكانت نتائج الدعاية من قبيل «الفن المارشال» ("لورانس برتران -دورلياك" Laurence Bertrand -Dorléac) هزيلة. ولهذا فلا يمكن قياس السياسة الثقافية للثورة القومية بنفس المقياس الذي تقاس به السياسة الثقافية للفاشيين والنازيين.

• «فنّ مارشال»

شجع "بيتان"[1] وحاشيته" إنتاجًا فنيًا يستهدف تمجيد رئيس الدولة الفرنسية. فصدرت ألبومات بصور ملونة، وأفيشات، وتقويمات، ونحتيات وأدوات الحياة اليومية، وتماثيل إجلالاً للمارشال الأب العظيم، وصاحب الأفضال على فرنسا ومصلح الترابط الاجتماعي. ورسموه تارة على هيئة الفلاح الذي يحرث التربة،

---

(١) فيليب "بيتان" Philippe Pétain ١٨٥٦-١٩٥١ مارشال ورجل دولة. تاريخه حافل يصعب تلخيصه. من العلامات البارزة فيه دوره في الحرب العالمية الأولى١٩١٤-١٩١٨ الذي كان وراء منحه لقب مارشال فرنسا. والآراء منقسمة حول تقييم دوره إبان الحرب العالمية الثانية، وتوليه رئاسة المجلس في عام ١٩٤٠ وتوقيعه هدنة مع الألمان، واتخاذ فيشي مقرًا لحكومته في يوليه ١٩٤٠، واعتبر رئيسًا للدولة، وأعلن حركة إصلاح أطلق عليها اسم "الثورة القومية"، وفي رأي بعض المؤرخين أنه حاول أن ينقذ بالنسبة لفرنسا أكثر ما يمكن إنقاذه، ولكن غرماءه وبخاصة حركة "المقاومة"، كانوا يعتبرونه خائنًا. وقد اختطفه الألمان عندما بدت بوادر الهزيمة. بعد نهاية الحرب حكمت عليه المحكمة العليا في فرنسا بالإعدام، ثم خفف الحكم، وبذلت جهود لإثبات براءته ووطنيته، ولكن الكلمة الحاسمة لم تقل بعد. (المترجم)

وتارة على هيئة الرجل الذي يحيط به الأطفال، وتارة أخرى على هيئة المسئول الذي يصغي لشعب يأتلف من أسر متحدة. وشرّفته أغنيات - من بينها الأغنية المشهورة Maréchal nous voilà [= هانحن يا مارشال] - وكتبت قصة حياته تتضوع بخورًا من التهليل، ورفعه معلقون إذاعيون إلى عنان السماء. ولكن - على الرغم من وجود إدارة فنية رسمية للتمجيد الشخصي - فإن هذا الفن الرسمي كان يبتغي الولع التقليدي بالشخص الممدوح أكثر مما يبتغي إقامة ثقافة دولة شمولية. كان يتجه إلى تمجيد شخص، لا إلى تمجيد نظام حكم، وهو ما لا يقارن البتة بطريقة الطَّرْق الدائم بالمطرقة في النازية.

• العودة إلى الفولكلور

وبالتوازي مع إنشاء هذا «الفن المارشالي» وكصدى لصوفية العودة إلى الأرض وإلى تمجيد فرنسا الخالدة، أعيدت الثقافات الفولكلورية إلى ذوق اليوم. ولا يعني هذا أن الجبهة الشعبية أهملتها، فقد اهتمت بها على نحو ما يشهد به إقامة متحف الفنون ومأثورات التقاليد الشعبية ATP، ولكن ما حدث هو أن نظام حكم يسعى إلى أن يُذكر في سجل الاستمرارية استخدمها من أجل غايات إيديولوجية.

وفيما يتعلق بالعادات الفولكلورية فقد غلب الرجوع بشأنها خاصة إلى تقاليد الفلاحين التي اعتبرت ضامنة لأحوال فرنسا القديمة؛ أما فكرة ثقافة عمالية فقد نحيت جانبًا.

واستُخدم محوران كبيران: رسمي وخاص. فأجريت أبحاث انطلقت من متحف الفنون ومأثورات التقاليد الشعبية ATP، تنصب على المسكن الريفي والأثاث التقليدي والفنون ومأثورات التقاليد الشعبية وأدوات البيت أيضًا، أبحاث لها مرمى علمي ألا وهو: جمع وتسجيل معلومات عن العادات الريفية التي توشك أن

يطويها النسيان. وجرى هذا الجهد الإثنولوجي والتصنيفي في إطار ساحات العمل الفكري والفني التي كانت من أقسام ساحات العمل التي أنشئت للتصدي للبطالة. ومن المفيد أن ننوه بأن هذه الأبحاث ستستمر بعد التحرير بعد إلغاء ساحات العمل، مما يدل على أنه كانت هناك حاجة إليها في هذا المجال. ومن ناحية أخرى كان نظام ڤيشي **Vichy** يبدي ترحيبًا خاصًا بالتجديد الفولكلوري في الأقاليم. استغل "بيتان" الحركة الفيليبرية[١] التي بعثها فريدريك ميسترال **Frédéric Mistral**[٢] استغلالاً واسعًا سخيًا. ولقي الأدب الإقليمي – من قبيل أدب هنري بورّات **Henri Pourrat** – التشجيع. ومن المبادرات التي وافقت عليها ڤيشي: نهضة المجموعات الفولكلورية، والكورالات، وتضاعف الرحلات التي تقصد مزارات شعبية والجمعيات العلمية المحلية، الاستعانة بالمهندسين المعماريين الذين استلهموا الموروث التقليدي وافتتاح متاحف إقليمية. واعتبارًا من عام ١٩٤٢ خفت حدة أولوية العودة إلى التقاليد المتوارثة وإلى الأرض. ولكن استحضار الماضي الإقليمي والريفي ترك بصمات وفي هذا المجال لم يسهم نظام ڤيشي **Vichy** في تجديد التقاليد الموروثة بل أسهم في تحركها إلى واجهة المشهد.

- **تنظيم الشباب في كتائب؟**

يتضمن عمل الإحياء نقلةً إلزاميةً تتمثل في: ضرورة أن يكون لدى البلد شباب سليم وقوي ضمانًا لنهوض البلد. لهذا حاولت مبادرات مختلفة أن تنفخ روحًا

---

(١) **félibrige** نسبة إلى مجموعة الشعراء الفيليبر أو الفيليبريين السبع**félibres** التي دعت إلى الاهتمام بأدب جنوب فرنسا ولغتها وثقافتها وتزعمها منذ ١٨٥٤ فريدريك ميسترال **Frédéric Mistral**. وكلمة **félibre** كلمة بروڤنسالية قديمة معناها رضيع ربات الفنون. (المترجم)

(٢) فريديك ميسترال **Frédéric Mistral** ١٨٣٠-١٩١٤ أديب وشاعر اشتهر باهتمامه بثقافة الجنوب الفرنسي – البروڤانس والأوكسيتاني وكون مجموعة الفيليبر أو الفيليبريين وحصل على جائزة نوبل في عام ١٩٠٤. (المترجم)

جديدة في مجال لم تكن الجبهة الشعبية رغم ذلك قد أهملتها. ولكن ثمة خاصيتين متناقضتين تشدان الانتباه: الغرض التنظيمي للنظام الحاكم وإخفاقات المشروعات الطموحة الرامية في التجديد إلى أبعد من الممكن وكأنما كان "بيتان" وحاشيته يريان أن من الخير إيقافه، وأيضًا كأنما كان رفاق النظام الحاكم منذ الساعة الأولى، وقد زادت بصيرتهم شيئًا فشيئًا مع تزايد تعاون الدولة [مع الألمان] سعوا إلى التحول نحو معارك أخرى.

هكذا فعل "چورچ لاميران" **Georges Lamirand** على رأس السكرتارية العامة للشباب **SGJ** إذ ساند المشروعات التي كانت أهدافها – وهي تشغيل الشباب الذي ظل عاطلاً نتيجة عدم الانخراط في الجندية والبطالة، وغرس قيم العمل والوطن فيه – تبدو متفقة تمامًا مع مشروعات "الثورة القومية". وقام هنري دافيرناس **Henri Dhavernas**، مستفيدًا من هذه المساندة، ومعجونًا بالكاثوليكية الاجتماعية، وبروح الكشافة تلك المميزة لفترة قبل الحرب، بإنشاء **Les Compagnons de France** [=أصحاب فرنسا] لكي يقدم تنشئة مهنية وأخلاقية للصبيان من ١٥ إلى ٢٠ سنة. وثمة مشاركون ديناميكيون شجعان آخرون للثورة القومية هم الشباب الذين يكوّنون "ساحات عمل الشباب" **Chantiers de jeunesse**. ومدة العمل هنا ثمانية أشهر. وهذه الساحات أنشأها الجنرال "لاپورت دي تيِّه" **La Porte du Theil**، وهو من أشد المخلصين للمارشال "بيتان" وكاثوليكي تقي. ولمداواة قصور المدارس كان ١٠٠٠٠٠ من الشباب فوق العشرين يتلقون تنشئة يدوية وبدنية وأخلاقية وفكرية. هاتان إذن مبادرتان سعيتا إلى خلق جيل جديد من من رجال مُثَبَّتين أخلاقيًا وقادرين على أن يصبحوا رؤساء حقيقيين، ولكن المبادرتين تعثرتا. لم تستطع السكرتارية العامة للشباب الـ "إس. چيه. چي." **SGJ** قط أن تقاوم الضغط الذي مارسه أولئك الذين تخيلوا بعد ١٩٤٢ منظمات شبابية أكثر ميلاً إلى تفعيل توجيهات الحكومة، وأكثر هدوءًا وانتظامًا بحسب رغبة الألمان.

وعلى نحو أكثر عمومية فشلت حكومة ڤيشي **Vichy** في تحقيق رغبتها في تنظيم الشباب. وإذا كانت «حركة الكشافة» الفرنسية - وهي اتحاد ضم خمس جمعيات كشافة ليس من بينها الاتحادات التي شملها التطهير - وهي "اتحاد الأعمال العلمانية" و"الشباب الاشتراكي والشباب الشيوعي" و"الكشافة الإسرائيليون" - قد عرفت بحق شهر عسل فإنه لم يستمر لأن الكشافة الذين حظرت حركاتهم في المنطقة الشمالية لم يستحسنوا صلافة النظام الحاكم. وبالمثل خرجت "بيوت الشباب" من قبضة النظام الحاكم الذي حلّها في عام ١٩٤٣. كذلك حركات "العمل الكاثوليكي" (**JEC** و**JAC**) التي كانت بصفة خاصة تركز اهتمامها على رسالتها التبشيرية لم تتمكن هي الأخرى من استمالة المنظمات الشبابية. ولم تصل مؤسسة المارشال ["بيتان"] الشبابية الرامية إلى تصدير المثل الأعلى الڤيشوي **vichyste** أو مؤسسة "بيوت الشباب" إلى العمل على نحو مناسب. وأخيرًا تكونت "فرق قومية" في عام ١٩٤٢ انشغلت أساسًا بالدفاع السلبي والتكافل وكانت بعيدة أشد البعد عن الأهداف الأولى للحكومة. وصميم الحق أن نظام ڤيشي **Vichy** لم ينجح في تنظيم شباب فرنسا في كتائب، متيحًا بذلك الأسباب للمتطرفين الذين كانوا يريدون على نسق ألمانيا وإيطاليا أن تكون هناك منظمة واحدة. ولم تكن تلك رغبة الأغلبية، ولم تكن رغبة الألمان.

• الرياضة ترياق نظام ڤيشي؟

على مستوى طموحات نظام ڤيشي **Vichy** يمكننا أن نضع طموحات " چان بوروترا" **Jean Borotra** في العمل الرياضي، قبل أن يتم إقصاؤه في أبريل ١٩٤٢، وهي طموحات منقولة بالكامل عن طموحات "الجبهة الشعبية" - وهو يمتدح "ليو لاجرانچ" **Léo Lagrange** لتشجيعه الحركة الرياضية - طموحات مصبوبة في قالب الصوفية الڤيشوية **vichyste** الرامية إلى خلق إنسان جديد. جرى

تشجيع الجمعيات الرياضية وفي عام ١٩٤١ طولب الرياضيون بأداء قسم البطل. ولكن الجهود تركزت بخاصة على التعليم. فأنشئت ورقة امتحان اختيارية في البكالوريا وجرت محاولات لتخصيص حصص تعليم عام ورياضي **(EGS)** في المدارس والليسيهات. أما الجولات في الهواء الطلق والتمرينات البدنية وأنشطة اليقظة المقررة فقد أثارت تحفظات عديدة. فلم يحس المهتمون بالدراسات الكلاسيكية المتبحرة بالرضا لاستقطاع جانب من حصصها لصالح برامج الرياضة؛ أما الألمان فقد اعتبروا كثرة التمرينات الرياضية خطرًا بالقوة وأوقفوها في المنطقة المحتلة. وعُزل "چان بوروترا" **Jean Borotra** وعين مكانه الكولونيل "پاسكو" **Pascot** المستبد، وهكذا لم يستطع "چان بوروترا" أن يصل بمشروعه إلى غايته.

فشل تخصيص حصص "تعليم عام ورياضي" **(EGS)** في المدارس والليسيهات، ولكننا نتبين أن الرياضة ثبتت أقدامها نهائيًا في جهاز الدولة. وعلاوة على ذلك فقد أحدثت هذه الآراء صداها في ممارسة رياضية تحقق تقدمًا: تضاعفت أعداد الجمعيات، وتزايد انضمام النساء، وراجت الرياضات المحلية - التزلجات على سفوح الألپ والتسلق، المغامرة في مغاور الكهوف، التجديف باستخدام قوارب صغيرة، جولات من خلال المسالك والدروب - رواجًا خلابًا غير مسبوق. وهنا نلحق بتوسع جماهيري بطيء في الممارسات الثقافية.

هكذا ضاعفت إدارة "پيتان" إعلانات النوايا وكذلك المشروعات وتجهزت بترسانة حقيقية للقيام عليها كما ينبغي.

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نتكلم عن دخول ڤيشوي **vichyste** كامل شامل في الثقافة ما واجهت إنجازات النظام الحاكم عقبات. يضاف إلى هذا أن الحفاظ على حياة ثقافية كثيفة يشهد على استمرار حرية إبداعية حقيقية في قلب السنوات السوداء.

حياة ثقافية جياشة

لسنا بمنساقين إلى أدنى تناقض عندما أن نتبين ازدهارَ مظاهر فنية في سياق قرارات الحظر والرقابة والتعاون السياسي مع ألمانيا. ولكن الواقع يشهد بأن هناك أشياء تحققت: التجديدات في مدرسة "أورياج" **Uriage**[1] أو في "فرنسا الفتاة" **Jeune France**، الحيوية في مجالات المسرح والسينما، الإبداع في فن الرسم، كل هذه تتحد معًا لكي يكون من الممكن أن نتكلم عن حرية إبداع نسبية.

زمن المخدوعين:

خبرات ثقافية أُجهضت تحت عصا ڤيشي

سنتوقف عند نمط أول للمبادرات الفنية: ألا وهو نمط المبادرات التي حازت – من "أورياج" **Uriage** إلى "فرنسا الفتاة" **Jeune France**– موافقة نظام ڤيشي **Vichy**، على الأقل إلى حين. وهي إن لم يتح لها قط حظ الرضا لوقت طويل، فسيتفجر تأثيرها عند "التحرير" وبخاصة في حركات التعليم الشعبي وفض المركزية.

مدرسة "أورياج": حالة ذهنية

. أنشئت مدرسة "أورياج" **Uriage** في نوفمبر ١٩٤٠ لكي تزوّد نظام ڤيشي **Vichy** بالنُخب القادرة على الإعداد لثأر فرنسا ولكي تضمن لها النهوض الأخلاقي. ومنشئها: "بيير دينوايِّيه دي سيجونزاك" **Pierre Dunoyer de Segonzac**

---

(١) قرب جرينوبل. (المترجم)

رجل عسكري عليم بالإنسانيات، سجل مشروعه على نقطة تقاطع الاهتمامين العسكري والإنسانياتي. فالوطن بحاجة إلى أن يُدافَع عنه: ولهذا فلا بد من إعطاء الكوادر المستقبلية تكوينًا نشيطًا وبخاصة عن طريق التدريبات البدنية. وكان هناك اتفاق أيضًا على أن تنال الناحية الروحية من جديد مكانها، سيرًا على آثار «اللاامتثاليين» في اعتبار أن الأقدام داستها قبل الحرب. على الرجل أن ينخرط في جماعة قومية مجدَّدة ذات قيم أخلاقية جلاها الإصلاح، تفصل القطيعة بالضرورة بينها وبين القيم المروجة في أزمنة حُكم بأنها منحطة. كان "إمانويل مونييه" **Emmannuel Mounier** و"جوفر ديمازيدييه" **Joffre Dumazedier** أو "هيبير بيڤي - ميري **Hubert Beuve - Méry** من رؤوس "أورياج" **Uriage** المفكرة التي نشرت هذه الأفكار.

وإذا كان هذا المشروع الذي غذته رغبة العمل الروحي والسعي الروحي أيضًا قد أعجب أولاً محيط "پيتان" الذي استطاع أن يتبين فيها إجابة عن اهتماماته بإنهاض الأمة، فإنه سرعان ما أزعج بعض القياديين بما انطوى عليه من روح الاستقلال التي تتنامى فيه. وواقع الأمر أن العديد من أعضاء "أورياج" **Uriage** منذ ١٩٤١ قد ظاهروا بمعارضتهم لآراء النظام الحاكم التي أدركوا أنها مفرطة في المحافظة أو أنها يقينًا لصالح العدو، فانضموا على مر الشهور إلى "المقاومة".

وهكذا حُلت المدرسة بقرار من حكومة "لاڤال" **Laval** في ديسمبر ١٩٤٢. ولكن المهمة التي كانت حددتها لنفسها، لم تبق أحرفًا ميتة. فقد صنعت هنا روحًا مشتركة اتسم بها العديد من كوادر الجمهورية الرابعة. اغترف هؤلاء منها بصفة خاصة آراء حول النشر الثقافي وإدارة البشر مارسوها بعد ذلك بالتجربة في مجالات متنوعة في مثل تنوع التربية والتأطير الثقافي والوظيفة العامة وإدارة المنشآت.

• "فرنسا الفتاة"

رجال تحدوهم إرادة إعطاء الشباب المبعثر مبادئ أخلاقية من جديد، وتحدوهم الرغبة في جعل الفن في متناول أكبر عدد ممكن، قرروا أن يتيحوا للأراضي الفرنسية قاطبة، محتلة أو غير محتلة، الإفادة من التجارب الثقافية المنوعة. على رأسهم شابٌ تخصص في التكنولوجيا والتحق بحركة الكشافة ونشط في إذاعة الشباب "راديو جونيس" **Radio-Jeunesse**، واجتذب إليه شخصيات موهوبة تستلهم "شخصانية" "إمانويل مونييه" **Emmannuel Mounier** ولديها اقتناع بفضائل تعليم شعبي أو بضرورةِ تجديدٍ هم: "ليون شانسيريل" **Léon Chancerel** و"بيير فرينيه" **Pierre Fresnay** و"جان ڤيلار" **Jean Vilar** بالنسبة للمسرح و"كلود روا" **Claude Roy** و"موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** أو "ألفريد مانيسييه" **Alfred Manessier** بالنسبة للفنون التشكيلية. أنشأ جمعية "فرنسا الفتاة" **Jeune France** في نوفمبر ١٩٤٠. وقد عملت هذه الجمعية في مجالات مختلفة هي الموسيقى والمسرح والرسم والكتاب... وأتاحت لنفسها بنيات متينة. وتحمل "بيير شيفر" **Pierre Schaeffer** المهمة في المنطقة الحرة غير المحتلة، وتحمل السينمائي "روچيه لينهارت" **Roger Leenhardt** المهمة في شمال أفريقيا، وحمل الروائي الشاب "بول فلامان" **Paul Flamand** المهمة في باريس والمنطقة الشمالية. كانوا يأخذون على عاتقهم مسئولية «بيوت فرنسا الفتاة» **Maisons Jeune France** وهي ثلاثة بيوت في المنطقة الجنوبية: ليون وتولوز وإيكس مارسيليا، وثلاثة في المنطقة الشمالية: بوردو ولومان وباريس وهي مكلفة أساسًا بإنتاج الإبداعات ونشرها. من هذه البيوت خرجت جولات مسرحية وموسيقية كانت من الكثرة بحيث إن الجمعية رعت أكثر من عشرين جولة على نسق "ممثلي الشوارع".

ولم يقف الأمر عند حد إتاحة عروض أو معارض للمشاهدة تكون قد نجحت في العاصمة أو مدينة إقليمية كبيرة أخرى، بل زاد على ذلك أيضًا الاستعانة بالفنانين المحليين. وبالتوازي مع هذه البيوت أنشئت «مراكز مُعلِّمية» ترمي عن طريق دورات دراسية أو ورش إلى الارتقاء بالقائمين بالتنشئة في مجال الفنون. ودور "فرنسا الفتاة" **Jeune France** في الإنتاج الفني تحت الاحتلال إذن أبعد ما يكون عن أن يُغفل: لقد اضطلعت بنصف عروض المسرح، ودخلت في "أورياج" **Uriage** وأسهمت في عديد من المعارض الكبرى من بينها «عشرون رسامًا تراثهم فرنسي». على أن التجديد يكمن في بنيات الإنتاج أكثر مما يكمن في مضمونه. وقد ظل الإنتاج كلاسيكيًا مطبوعًا أكثر بتمثيليات هزلية صاخبة – فارصات – من العصر الوسيط أو مسرحيات "موليير" أكثر من المؤلفين المسرحيين الأجانب. وكانت هناك عروض يحضرها جمهور شعبي واسع، في تجمعات ترتبط أحيانًا بمنظمات الشباب، تشارك في احتفالات قومية باسم البيتانية المظفرة: وهذه هي حال الاحتفالات التي أقيمت إجلالاً لـــ "چان دارك" **Jeanne d'Arc**، والتي أعد لها "پيير شيفر" **Pierre Schaeffer** و"پيير باربييه" **Pierre Barbier** مسرحية **Portique pour une fille de France** [= إيوان من أجل بنت من فرنسا] نجحت في اجتذاب مائة ألف متفرج في المنطقة الجنوبية، علمًا بأن احتفالات تكريم الراعية الشهيرة كانت ممنوعة في المنطقة الشمالية!

إلا أن "فرنسا الفتاة" **Jeune France** التي كانت مصنفة في الخيط الأيمن من الاهتمامات الڤيشوية **vichystes**، جرّت على نفسها ابتداءً من ١٩٤٢ صواعق أولئك الذين وصفوها بأنها جمعية هدامة يعتورها افتقار هائل إلى الاهتمام الإيديولوچي فلم تعد تناسب نظامًا حاكما تزداد صرامته على مر الأيام. في مارس ١٩٤٢ حُلــت هذه الجمعية التـــي خلّفت في النشـــاط الثقافي بالبـــلاد آثارًا لا يمكن إغفالها.

• إذاعة الشباب"راديو چونيس"

وإذا كانت الإذاعة قطاعًا حاسمًا مهما بالنسبة إلى الألمان وإلى الڤيشويين **Vichyssois** على السواء، فإنها لم تعرف إلا بضع مبادرات هامشية.

في هذا المجال، كما في مجالات أخرى، لم تكن السلطات الألمانية تفكر في "الألمنة" **germaniser** المفرطة. ولكنها كانت تقبض بقوة على راديو باريس الذي كان يبث خليطًا لا محاجة فيه من الأنواع: فبينما كان النفوذ النازي ظاهرًا في المواد السياسية المذاعة، كانت المواد الموسيقية والأدبية المبثوثة العديدة عادية إلى أبعد حد.

أما المشروعات المجدِّدة فعلينا أن نلتمسها في ڤيشي **Vichy** في محطة الإذاعة القومية. كانت الأوقات الأولى مطبوعة بهيمنة رجال يخلبون الألباب، القدامي، على نسق "أنا في كل مكان" مع "بيير جاكسوت" و"ألان لوبريو" و"لوسيان ريباتيه" الذين كانوا يثيرون ردود فعل قوية مليئة بالحيوية لدى المستمعين. هؤلاء سرعان ما انتقلوا إلى باريس تاركين مكانهم لعقليات أكثر امتثالاً لنهج "الثورة القومية". وإذا لم نكن نستطيع أن نتكلم عن إبداع إذاعي حقيقي - كان إنتاج النصوص الدرامية هكذا في هبوط شديد - فإننا رغم ذلك نتبين مواد إذاعية يسلك المضمون الثقافي فيها طرقًا مختصرة. وثمة أصوات ممثلين معروفين تبث الحياة في برامج من قبيل «ألغاز التاريخ» أو، ابتداءً من عام ١٩٤٣، «تاجر الأحلام: منوعات موسيقية». أما أكثر التجارب إثارة للاهتمام فهي "إذاعة الشباب" "راديو چونيس" **Radio-Jeunesse** بدأت في أغسطس ١٩٤٠ حول صحفيين مثل "بيير شيفر" **Pierre Schaeffer** و"كلود روا" **Claude Roy** و"ألبيرأوليڤييه" **Albert Ollivier** أو "بيير باربييه" **Pierre Barbier**. وتتلخص فكرة هؤلاء المبدعين في النجاة أيًا كان الثمن في فرنسا

محتلة. وهم يعددون أشكال المواد الإذاعية: حوارات، ريبورتاچات مجلات في إطار أنشطة "فرنسا الفتاة". ولكن عودة "لاڤال" **Laval** [إلى السلطة] وضعت علامة الخفض على هذه التجديدات. وعلى الرغم من كل شيء فقد احتلت الإذاعة مكانها في هذا الكونشيرتو الثقافي القائم آنذاك حتى إن لم تكن ساعة تجديدات السنوات الخمسينية الكبرى قد دقت بعد.

كأنه مذاق حرية...

على الرغم من أن سلطات ڤيشي **Vichy** والسلطات الألمانية كانت تسعى إلى ترك بصمتها على حياة فرنسا الثقافية، فإن جزءًا من الإنتاج الفني وهو يشق طريقه إلى النور أثبت استقلالاً ذاتيًا حقيقيًا تجاه موضوعات الإيديولوجيا المهيمنة. ولا محيص عن أن نلاحظ حيوية القطاعات التالية: السينما والمسرح والرسم، التي تجاوزت فيها الإبداعية وإرادة الإبداع التزامًا سياسيًا كاملاً. هذه المساحات التي شملها الإبداع فتنت الجمهور فتنة حقيقية، مسجلة نفسها في سياق أوسع للانتشار الجماهيري الذي حققته الممارسات الثقافية السائرة منذ السنوات الثلاثينية.

• من "چيرودو" إلى "سارتر"

كان "الاحتلال" **Occupation** فترة نشوة بالنسبة إلى المسرح. ولم تؤد انقطاعات الكهرباء المتكرر وأعمال الرقابة إلى قهر متفرجين بهم شوق إلى عروض حية. ذلك أن المسرحيات المقدمة التي لم تكن من أعمال الدعاية البروپاجاندا لم تكن تنفر الجمهور الباريسي. ووجهت إدارة ڤيشي **Vichy** سياستها نحو إعادة تنظيم المهنة: فشكلت "لجنة تنظيم مؤسسات العروض المسرحية" التي تشجع حصر المؤسسات وإعطاء البطاقات المهنية، وتعمل على جعل العروض

أقرب منالاً عن طريق خلق تذاكر منخفضة السعر «تذاكر تعاونية». وحتى إذا كان نجاح هذه التذاكر محدودًا فإن الصورة العامة للإجراءات توحي بأن ڤيشي **Vichy** نظرًا لعدم وجود هدف كبير كانت تحقن المال وتندس في تيار أولئك الذين كانوا قبل الحرب يريدون أن يجعلوا الثقافة أقرب منالاً. وإذا كانت الإدارة الألمانية لديها دوافع أكثر تحديدًا – أن تساعد في العودة إلى الوضع السوي لكي يسود النظام وأن تهيمن على أوروبا ثقافيًا – ولديها تقسيم الخدمات والمرونة النسبية في الرقابة ولديها كذلك صعوبة في فرض أعمال ألمانية على أرض فرنسية، فإن كل هذه تسير كذلك في اتجاه زيادة التردد على المسارح. وأخيرًا فالمسرحيات القليلة الداعية إلى التعاون مع الألمان والتي عرضت في أثناء هذه الفترة لم تلق نجاحًا بل كانت بعيدة عنه. وكانت تلك حال مسرحية **Les pirates de Paris** [= قراصنة باريس] وهي مسرحية فيها مناهضة سافرة للسامية كتبها "ألان لوبرو" **Alain Laubreaux** ومثلت على مسرح "لامبيجو" **l'Ambigu** في عام ١٩٤٢.

في مثل هذه الظروف تدافع الجمهور الفرنسي ليشاهد المسرحيات الكبيرة آنذاك: **La Reine Morte** [= *الملكة الميتة*] (١٩٤٢) لـ "مونتيرلان" **Montherlant** ومسرحية **Sodome et Gomorrhe** [= *سدوم وعامورة*]= لـ "چيرودو" **Giraudoux** (١٩٤٣) ومسرحية **Le soulier de Satin** [=*حذاء من الساتان*] لـ "پول "كلودل" **Paul Claudel** (١٩٤٣) ومسرحية *"أنتيجونه"* **Antigone** لـ "چان أنوي" **Jean Anouilh** ومسرحية **Huis clos** [=*جلسة سرية*] لـ "سارتر" **Sartre** (١٩٤٤). كانت هذه النصوص تستنفر طاقات رجال جاءوا بعد مخرجي الرابطة المتحكمة "الكارتل"[١]، فقد قام "چان- لوي بارّو" **Jean-Louis Barrault** بإخراج

---

(١) سبقت الإشارة إلى هذا الكارتل؛ والمسرحيون الأربعة الذين يكونون الكارتل **Cartel** هم: "جاستون باتي" **Gaston Baty** و"شارل دوللان" **Charles Dullin** و"لوي چوڤيه" **Louis Jouvet** و"چورج پيونيف" **Georges Pioëff**. (المترجم).

رائعة "پول "كلودل" **Paul Claudel** وتولى "أندريه بارساك" **André Barsacq** الذي خلف "شارل دوللان" **Charles Dullin** في "الأتيلييه" إخراج الأعمال المسرحية لـ "چان أنوي" **Jean Anouilh**. هل ينبغي أن نرى في هذا النجاح الذي كان ظاهرًا جليًا بصفة خاصة بين يناير ١٩٤٣ وفبراير ١٩٤٤ اهتمامًا مضاعفًا بالمسرحيات التي ربما هللت للوطنية أو ربما شهدت على إرادة مقاومة كامنة؟ يبدو أن المسارح كانت قبل كل شيء آخر تُدرَك على أنها أماكن متعة وإفلات من ربقة. ليس هناك شيء أقل يقينًا من ذلك. كانت المسارح تستجيب لطلب قوي على اللهو إلا إذا كانت مفتاحًا من أفضل مفاتيح محاولة فهم واقع أليم.

- **من پانيول إلى كارنييه**

كان من الممكن قياسًا على المسرح أن نتوقع وهنًا في قطاع السينما الذي حل به في عام ١٩٤٠ ارتباك عنيف. إلا أن السينما الفرنسية لم تكف عن الوجود وعرفت كيف تتفادى عثرات "التعاون" [مع الألمان]. كان الفن السابع ينعم بحظوة حقيقية لدى جمهور يجد فرصة لم تتوقعها أمانيه ليلهو على الرغم من انقطاعات التيار الكهربائي ومن تكرار حظر التجول.

وتوحي الوهلة الأولى بأن حصيلة الإنتاج السينمائي كارثة: كانت شبكة التوزيع ضحية ضروب من التخريب والمصادرة، وكان النقص الحاد في الأفلام والكهرباء يشل الانتشار. وكانت الأفلام تخضع للعديد من إجراءات الرقابة سواء الألمانية – عن طريق م. ديتريش **M. Dietrich** لجهاز الدعاية البروپاجندا– أو الفرنسية. كان الألمان يصممون على حظر كل تلميحات أنجلوساكسونية ويمنعون كل فيلم فيه وطنية سافرة مفرطة.أما حكومة ڤيشي **Vichy** فكانت تشدد من احترام الأخلاق الطيبة وإعادة تنظيم المهنة. وهو ما جعلها تسارع بتشكيل"اللجان التنظيمية

لصناعة السينما" سِيه.أو.إي.سِيه. COIC. وانتهى "الاحتلال" في المجموع الكلي إلى أن سحب من التداول نصف الأفلام المنتجة؛ واعتبارًا من عام ١٩٤٢ منعت الأفلام الأمريكية والإنجليزية منعًا منظوميًا باتًا. أما الإنتاج الفرنسي الذي كان في البداية يتكون من أكثر من ١٣٠ فيلمًا، فلم يزد تحت "الاحتلال" عن خمسين أو نحوها.

ولا بد من أن نضيف إلى هذه اللوحة منذ الهزيمة النزوح الطوعي لـ "ميشيله مورجان" **Michèle Morgan** و"چان جابان" **Jean Gabin** و"چان رينوار" **Jean Renoir** و"رينيه كلير" **René Clair**، وأن نذكر خاصة قرارات المنع التي صدرت ضد يهود وفرنسيين حصلوا حديثًا على الجنسية الفرنسية وأجانب. واختار البعض النفي في هوليوود، ولاذ آخرون بمارسيليا، ولكنهم وقد بعدوا عن الاستوديوهات الباريسية واجهوا صعوبات ضخمها تشديد التشريع.

وعلى الرغم من ذلك فإن الفيلم الفرنسي لم يكف فجأة عن الوجود في عام ١٩٤٠، بل العكس هو الصحيح. ففي أثناء الحرب الخبيثة، استمر "مارسل پانيول" **Marcel Pagnol** في تصوير فيلمه **La Fille du puisatier** [=ابنة حفار الآبار]. بعد الهزيمة هدأ الألمان من روع السلطات الڤيشوية بشأن الرقابة على الأفلام وسمحوا لبعض المؤلفين مثل"موريس تورنير" **Mauice Tourneur** أو "كريستيان چاك" **Christian-Jacque** باستئناف إنجازاتهم بفضل شركة "كونتنتال" **la Continentale**، وهي شركة ألمانية، فرع من شركة أو.إف.آ. **UFA**. وأفاد شباب موهوبون من فراغ المكان فظهرت مواهبهم، وكتبوا سيناريوهات جديدة.

وكذلك أنجز مخرجون شباب تجاربهم، كانت الاستوديوهات تعرفهم، ولكنهم ظلوا حتى ذلك الحين من الدرجة الثانية. فأخرج "چاك بيكر" **acques Becker** فيلم **Goupi Mains rouges** [=*جوبي أحمر اليدين*، ١٩٤٣] وأخرج "روبير بريسون" **Robert Bresson** فيلم **es Anges du péché** [= *ملائكة الخطيئة*، ١٩٤٣] وأخرج

"هنري-چورچ كلوزو "Henri-Georges Clouzot فيلم Le Corbeau [=الغراب، ١٩٤٣] وأخرج "كلود أوتان لارا" Claude Autant-Lara فيلم Douce [=*حلوة*، ١٩٤٣]، كانت هذه بواكيرأفلامهم الطويلة، وكذلك شمر ممثلون لأول مرة عن سواعدهم: "سوزي كاريبه" Suzy Carrier و"ألان كوني" Alain Cuny و"چان ديزايِّي Jean Desailly أو چان ماريه" ean Marais. وكان السياق في صالحه: فالأفلام الخارجة من استوديوهات هوليوود لم تعد تنافسهم، أما الإنتاجات الألمانية، فإذا كانت أكثر عددًا ابتداءً من عام ١٩٤١، فإنها لم تصل قط إلى اجتذاب جمهور قليل الشغف بالسيناريوهات التاريخية والأوپريتات.

ومع ذلك فلم تكن السينما الفرنسية محامي البروپاجندا الڤيشوية أو الألمانية. وخلافًا للجريدة الإخبارية السينمائية وللأفلام القصيرة، لم تكن الأفلام الطويلة تتبع أعتى المتعاونين [مع الألمان] بالتقولب في موضوعات مثل الضدسامية والأنجلوفوبيا أو الاحتفال بالاحتلال الألماني: إنما غلب عليها بالأحرى السكوت على الحليف والسكوت على المحتل. ولكنها لم تكن أيضًا تستحث الحمية الوطنية لدى الفرنسيين. ربما كان الموقف الذي اتخذته هو موقف الانتظار أو الحيطة، وكان يقينًا موقف الرقابة الذاتية، ولن نستطيع على أية حال أن نستحضر في ذهننا أعمال مقاومة حقيقية على هيئة أفلام تقوم موضوعاتها وشكلها المعتنى به دليلاً على استمرارية ملحوظة بالقياس إلى ما قبل الحرب. أبناء الجيل الأصغر [من السينمائيين] لا يندرجون في سجل القطيعة حيال أبناء الجيل الأكبر فما كانوا هم الذين طردوهم. ولا يزال تصوير البورجوازية مهيمنًا على نطاق واسع، وكذلك تصوير مجتمع لا وجود فيه لصراع الطبقات. ويندرج في مسار السنوات الثلاثينية تصويرُ موضوعات يمكن أن تنتمي بصلة قرابة إلى "الثورة القومية": موضوع إجلال الأسرة والطفل، صورة المرأة الأم المكتملة أكثر من صورة العابثة المترفعة اللعوب وموضوع الاحتفال بالأرض وبالتقاليد. ربما كانت أكثرَ جدة وأشدَّ سبقًا تلك الأفلام التي تلعب على العاطفة وكل أمرٍ عجيب، وكان كلها من قبيل منافذ الهروب في هذه الأوقات العصيبة: وهذه هي حال فيلم Visiteurs du soir [= *زوار المساء*

١٩٤٢] أو فيلم Enfants du paradis[= أبناء الفردوس ١٩٤٤] من إخراج "مارسل كارنيه" Marcel Carné أو فيلم Le Ciel est à vous [= *السماء لكم* ١٩٤٣] من إخراج "جريميون"Grémillon.

أفلت الفن السابع إذن من "التعاون" collaboration [مع الألمان]. وإن كان من الضروري أن نبين في رفق بعض الفروق التفصيلية حيث بزغت في قلب إنتاج يلهث نحو عام ١٩٤٣ أفلام أكثر سحرًا أو تغذت على الضدسامية (فيلم Mermoz[= ميرموز][(١)] من إخراج "لوي كوني" Louis Cuny أو فيلم Coup de tête [= ضربة رأس] من إخراج "رينيه لو هيناف" René le Hénaff). وأيًا كان الأمر، فالانطباع العام هو أن الاستقلال الذاتي هو السمة الغالبة على السينما الفرنسية: فقد آثر الفنانون الالتزام الفني، أي الالتزام بالإخراج الجيد والأداء الجيد، ربما باسم الدفاع عن الثقافة الفرنسية، كما يحتفرها "ساشا جيتري" Sacha Guitry في "التحرير" بما يشبه أن يكون ضربات المطرقة. بالروح نفسها حرص نفرٌ من الرسامين على الحفاظ على رسمٍ عالي الجودة دون السقوط في التمجيد الأعمى للنظام القائم.

• «رسامون شباب تقاليدهم فرنسية»

في اللحظة التي كان فيها الطليعيون يعرضون في جاليريات مستترة وكان الفن المارشالي يهيمن على فيشي Vichy، كان هناك رجال موهوبون يعرضون على المشاهدين فنّ رسمٍ يحدث صدى نحو الموضوعات التي تنميها فيشي Vichy وإن لم يكن في الوقت نفسه يخضع للنزعة الأكاديمية التصويرية. نلقاهم في الصالونات الكبيرة ومجلات الفن ومراكز أساطين "فرنسا الفتاة"، ولكن المعرض

---

(١) جان ميرموز Jean Mermoz ١٩٠١-١٩٣٦ طيار فرنسي رائد في ربط فرنسا وأمريكا الجنوبية بخط طيران فعال في عام ١٩٣٠. ولقي حتفه في عام ١٩٣٦ قبالة سواحل السنغال حيث سقطت به طائرة مائية، ولم يعثر له على أثر. (المترجم)

الذي كرسهم هو الذي أقامته جاليري براون **Braun** في عام ١٩٤١. لم يكن هؤلاء «الرسامون الشباب ذوو التقاليد الفرنسية» الذين تجمعوا من جديد في وقت المعارض أصحاب اهتمامات متطابقة دائمًا. كان "مانيسييه"**Manessier** و"لوموال" **Le Moal** يفضـلان الالتزام الـكاثوليكي؛ وكان "بـازين" **Bazaine** أو "لوتريك" **Lautrec** المبدعيْن في الزخرفة إبان "الجبهة الشعبية" يصران على وضع فنهما في خدمة الشعب؛ أما "فوچيرون" **Fougeron** و"پينيون" **Pignon** فكان لهما جانبٌ أكثر سياسية، بل إن أولهما وهو "فوچيرون" **Fougeron** تحول بعد الحرب إلى الواقعية الاشتراكية. ومع ذلك فقد كانت هناك أكثر من نقطة مشتركة بين هؤلاء الرجال جميعًا. كانوا كلهم يرسمون الأرض والأساطير الميثية الكبيرة، الأسرة أو فرنسا. وكانوا يُلحقون أنفسهم بـ "ماتيس" **Matisse** أو "بونار" **Bonnard** ويميلون إلى الألوان الفاقعة والنغمات المتضادة. وكانوا كلهم يبحثون في التقاليد الفرنسية وبخاصة إبان العصر الوسيط عن نبع إلهامٍ يستلهمونه. ولكنهم لم يكونوا يجهلون ضروب التقدم التي حققها فن التصوير في فترة ما بين الحربين كما يتضح من لوحة "بازين" **Bazaine** *"صلاة الرجل المسلح"* **La Messe de l'homme armé** التي أنجزها في عام ١٩٤٤. هذه اللوحة المرسومة بالأحمر والأزرق تفاجئ العين بتأليفها المجرد الذي يخلط الخطوط الرأسية والأفقية، وهو تركيب موفق يضم الاحتفالية المسيحية والالتجاء إلى التجريد معًا. أما ما كانوا يبحثون عنه فجودة فرنسية معينة تقاوم بطريقتهم المحتل. ومنهم من سينضمون إلى المقاومة النشيطة – سيشارك "فوچيرون"**Fougeron** في "الجبهة القومية للفنون" وتلك علامة دالة على أن «الرسامين الشباب أرباب التقاليد الفرنسية» لم يكونوا تحت نعال ڤيشي.

• من الچاكتات "الكندية" إلى چاكتات "الزازو" الطويلة

مجال متفرد كثيرًا ما يعتبر صغيرًا هيّنًا، ألا وهو الموضة التي هي أيضًا مجال إبداع.

وكذلك السياق هنا غير ملائم سلفًا: فمواد المنسوجات الأولى كان من الصعب الحصول عليها ولم يكن بدٌ من استخدام بديل رديء؛ وكانت بيوت [موضة] عظيمة من وقت ما قبل الحرب قد قفلت أبوابها مثل "جبرييله شانِل" **Gabrielle Chanel** أو "مادلين ڤيونّيه" **Madeleine Vionnet**؛ وكان الألمان يهابون الخياطة الباريسية الرفيعة، رمز قوة محسودة، وحاولوا دون ما نجاح أن ينقلوا إلى برلين بيوت الموضة الكبرى. أما نظام ڤيشي **Vichy** الذي أراد أن يعيد تنظيم المهنة فقد شكل في عام ١٩٤٠ "لجنة الثياب" ولم يمنع نفسه من الإكثار من التوصيات من أجل أن تخلص الموضة من ذوق ما قبل الحرب الذي حكم عليه بأنه مريب. ولكن هذه هي الموضة، وهي تتقولب جزئيًا في القيم والرموز الڤيشوية وتأخذ في حسابها الضغوط التي تفرضها الحرب، تمكنت من أن تحافظ على مستواها. هكذا مذاق العمل المتقن، وتمجيد الحرفة اليدوية تلقفهما الخياطون المصممون الذين صمدوا للرياح والمد والجزر وعرضوا مجموعاتهم طوال فترة الحرب. وفضّل المصممون الناحية العملية فصمموا معاطف من الجلد وچاكتات [يسمونها] "كَنَديَّة" **canadienne** مبطنة بفراء الغنم أو حقائب مضفرة على طريقة المقاطف استخدمت فيها الجوارب الصوفية القديمة ومشغولات التريكو القديمة. وتحت ضغط الظرف القاهر الذي يقوم على ربط الأناقة بالراحة تحولت شريحة من العميلات البورجوازيات الأقل مالاً إلى أناقة اليوم. نفس الأمر بالنسبة للاستخدام، والصيف بخاصة، أقمشة وموديلات على موضة الفلاحة: جونيلات وفساتين فصّلت وحيكت من فضلات وأقمشة مستعملة، وصممت صنادل من القماش أو من القش... بعيدًا عن صورة المرأة اللعوب في السنوات العشرينية، أصبحت الصورة المهيمنة هي صورة المرأة العملية. وأبعد مدىً وصل إليه شأن الثياب هو أن نفرًا من كبار مصممي الأزياء روجوا ارتداء ملابس أكثر غرابة مستلهمة من الماضي أو مصبوغة بعجائب بلاد غريبة.

ولكن بالتوازي مع هذه المحاولة لمحو الامتيازات الاجتماعية عن طريق الملابس، تشكلت ظاهرة عجيبة عابرة سميت: «الزازو**zazous** ». وارتباطًا مع الهوس باستدامة التراث وُجدت حاجة أخرى، هي إرادة الهروب من الكآبة المحيطة أبداها شباب آثروا الاستفزاز على المقاومة.

وواقع الأمر أن طائفة من تلاميذ الليسيهات وطلاب الجامعة الصغار في عام ١٩٤١ في المدن الكبيرة سعت إلى التمايز بالملبس وأسلوب الحياة. وكان نظام فيشي **Vichy** يرغب في شباب قوي ورياضي يحب الأرض ويندرج في تقاليد جيل الكبار؛ أما العابثون «الزازو**zazous**» أو «صغار الرقاصين «**petits swings**» فكانوا يمتدحون الكسل والتسكع في المقاهي والمراقص ويسمعون الموسيقى الأمريكية «المنحلة» ويلبسون ملابس مبتذلة عجيبة - جونيلات أو بنطلونات قصيرة وسترات طويلة ونظارات سوداء ويقبضون بأيديهم على شماسي سوداء، ويطلقون شعورهم في مهب الريح دون غطاء.

وهاجمت الصحافة الداعية إلى التعاون مع الألمان هؤلاء الشباب هجومًا عنيفًا متهمة إياهم بالجنوح إلى النزعة الجمهورية، والكوسموبوليتية والتواطؤ مع العدو، ولقد ظلوا أقلية ضئيلة إلى أقصى حد، ولكنهم يثبتون على كل حال أن مساحات من اللامتثالية **non-conformisme** كانت موجودة في هذه الأوقات الصعبة.

كان الفرنسيون تحت الاحتلال يبحثون في أوقات الفراغ وفي الفنون إذن عن الهروب الذي كان يتصل بصلةِ قرابة، قلّت أو عظمت، برفض موقف الحرب الذي أصبح على نحو متزايد موقفًا لا يُحتمل. ونحن هنا بعيدون عن مشاجرات عالَمٍ إنتليكتوالي أصابته الهزيمة بصدمة وانقسم انقسامًا عميقًا.

تعاون مع العدو.. تورط.. تواطؤ.. مقاومة: إنتليكتواليون منقسمون

كانت السنوات الثلاثينية قد جرّت أصحاب الأقلام، من فنانين وعلماء، إلى أن يعلنوا على الملأ ما يعتقدونه بشأن مشكلات العصر الكبيرة: الضدفاشية التي نزع إليها إنتليكتواليو اليسار، "مالرو" **Malraux** والمعركة ضد "فرانكو"[(١)] **antifranquiste**، و"چونو" **Giono** و"ألان" **Alain** وجنوحهما إلى النزعة السلمية، و"أراجون" **Aragon** وشيوعيته... وإذا الحرب تشتعل وتصاب فرنسا سريعًا بالهزيمة، وتُحتل أراضيها جزئيًا، ويتولى أمرها نظام ڤيشي **Vichy** الذي أكثر من اتخاذ إجراءات تتسم بالتسلط والتفرقة العنصرية" حينئذ طرحت مسألة الالتزام نفسها على نحو أشد حدة. هل يمكن أن يستمر الكاتب في الكتابة بينما يأتي كل يوم بنصيبه من البشاعات؟ هل على الإنسان أن يهرب من البلد، أم أن يلزم الصمت العنيد، أم أن يعبر عن نفسه مهما كان الثمن؟ أسئلة كثيرة تطرح من جديد موضوع

---

(١) شهدت إسبانيا طوال القرن التاسع عشر العديد من الاضطرابات السياسية المرتبطة بثورات المستعمرات التي كافحت من أجل الاستقلال، كما ارتبطت بنزاعات داخلية على السلطة بين دعاة الليبرالية ودعاة الاشتراكية، بين المتحمسين للحكم المطلق والطامحين إلى الديموقراطية، بين الملكيين والجمهوريين. وترتسم صورة الأحوال هناك في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين من عناصر منها: مغادرة الملك ألفونسو الثالث عشر البلاد في عام ١٩٣١ دون التنازل عن العرش، حركات شعبية راغبة في الإصلاح، تبلور برنامج إصلاحات شاملة، صعود اليمين في عام ١٩٣٣، فوز اليسار في انتخابات ١٩٣٦ مكونًا "الجبهة الشعبية"، تجَمُّع المعارضين وتنفيذ حركة قومية عسكرية برئاسة الجنرال فرانكو اتخذت هيئة الحرب الأهلية الدموية التي أحكمت قبضتها على إسبانيا الجمهورية بين عام ١٩٣٧ و١٩٣٩، ووقفت ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية إلى جانب فرانكو وحركته القومية وشاركتا في المعارك، وساندت روسيا والمنظومة الأممية معارضي فرانكو، ونصب فرانكو نفسه ديكتاتورًا، وعمل على بناءإسبانيا داخليًا، ولم يدخل الحرب إلى جانب هتلر وموسوليني، منتفعًا من مساندتهما لنظامه، وانتهت مرحلة فرانكو بإصلاحات داخلية وخارجية، منها إعادة الملكية. - وأثرت أحداث إسبانيا ومعاركها في الحركات السياسية في فرنسا، وانعكست في تكوين "الجبهة الشعبية"، وكان لليسار الفرنسي دوره في مساندة اليسار الإسباني، وفي التصدي لفرانكو.(المترجم)

وضع الإنتليكتوالي: هل يستطيع الإنتليكتوالي أن يقنع بالبقاء في برجه العاجي، وإذا كانت الإجابة بالنفي وقرر أن يلتزم، فبناءً على أي مبررات يختار بين معركة المقاومة بين السير على هوى النازية؟

ولا يرجع نشوء كل شيء في هذا التاريخ المعقد إلى عام ١٩٤٠. وهناك كتابة جديدة للتاريخ ("چيزيل سابيرو" **Gisèle Sapiro**) تبين كيف ظهرت من وراء القَطْع السافر وصدمة الانهيار عروضٌ سُبكت في غضون صراعات سابقة لا تقوم السياسة فيها مقام العنصر الوحيد. بعض المقولات التي سُبكت من قبل ستعود لتؤدي دورها من جديد بعد ١٩٤٠، من قبيل: التعارض بين العالِم وبين الأديب (وهو الذي قام منذ مسألة "دريفوس" بحفز النزعة المضادة لنهج إنتليكتواليّ اليمين الناقم من النخب الجمهورية الجديدة التي راحت تنافسهم) والتعارض بين الكلاسيكية وبين الرومنتيكية، بين النزعة التهذيبية الأخلاقية وبين الأدب الخالص، وكان "أندريه چيد" **André Gide** رمزه الذي هاجمه بعنف "هنــري ماسيس" **Henri Massis** و"هنري بيرو" **Henri Béraud** منذ عام ١٩٢١. لم يكن الاحتلال، من وجهة النظر هذه، بداية، بل كان ختام متتابعات منطقية أقيمت منذ عقود وستعود عندما تتاح الفرصة إلى الخدمة من جديد بمناسبة تصفية حسابات مقززة يجريها أولئك الذين وصفهم "أندريه چيد" **André Gide** بالساقطين بالكرة السوداء في اقتراع الـــ "إن.إر.إف" **«blackboulés de la NRF»** جاعلاً من "الاحتلال" انتقامًا مصبوغًا يقينًا بالسياسة وإن لم تنفصل عنها أيضًا الصبغة الاجتماعية.

تعاون مع العدو بلا هوادة

- "بيتانية" أدبية

هناك عدد لا يجوز إغفاله من الرجال أرباب الأقلام داروا في فلك نظام ڤيشي **Vichy**. أولاً لأنهم استطاعوا، أحيانًا من أجل الإبقاء على حياتهم، أن يكونوا

كفيلين للنظام الحاكم. هكذا قام "بيتان" **Pétain**، يُقوّيه عزمُه على أن توجَد فرنسا الخالدة من جديد، باعثًا عبق الأرض، باستخدام أعمال "چونو" **Giono**، وأدباء مؤمنين بالمحلية، وعددٍ من أقطاب الأدب ("هنري بوردو" **Henri Bordeaux** و"رينيه بنچامان" **René Benjamin**). وساعده في ذلك أن طائفة من الكتاب، على الرغم من ارتيابهم، كانوا، على الأقل في البداية، مستعدين لاتباع خطاه: وهذه هي حال "إمانويل مونييه **Emmanuel Mounier** و"كلود روا" **Claude Roy** و"إمانويل بيرل" **Emmanuel Berl** و"سانت-اجزوپيري" **Saint-Exupéry**. وهذه أيضًا حال كُتّاب كاثوليك مثل "چان دي فابريج" **Jean de Fabrègues**، وحال كُتّاب من أنصار قيام سلطة قوية مثل "پول كلودل" **Paul Claudel** الذي كتب **Ode au maréchal Pétain** "أنشودة للمارشال بيتان"، تمكّن من اجتذابهم إليه. وهناك في النهاية آخرون من قبيل "هنري ماسيس" **Henri Massis** ضمنتهم أعلى دوائر نظام ڤيشي الحاكم.

في المنطقة الجنوبية فاقت العدَّ الصحفُ الممالئة، والجرائد المحلية ذات المضمون الذي تمليه بقدر كبير وكالة "إنترفرانس" صاحبة المجلات المهيبة – "لا ريڤو دي دو موند" **La Revue des deux mondes** – مرورًا بجرائد أكثر تطرفًا – *"كانديد"* **Candide** و*"جرينجوار"* **Gringoire**.

ومن الممكن القول إن الأكاديمية الفرنسية مثلت البيتانية **pétainisme** الأدبية المؤسسية. والأكاديمية الفرنسية رمز الاستمراريةِ القوميةِ ورؤيةِ محافظةٍ للأدب وهي التي انتخبت تحت القبة في عام ١٩٣٨ "شارل مورّا" **Charles Maurras** كانت تضم أقلية رافضة وبعض أقطاب التعاون مع الألمان يفترقون عن الأغلبية المحافظة والبيتانية لهذه "الجماعة". والانتفاضة الأخيرة التي قام بها ابتداءً من عام ١٩٤٣ "چورچ دوهامل" **Georges Duhamel** بمساعدة "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** وفرت على الأكاديمية الفرنسية أن تفقد شرفها تماما، وستعرف البلادة المؤسسية

التي اختصت بها الأكاديمية كيف تنقذ الڤيشويين في عصر التحرير كما عرفت كيف تحمي المعارضين في عصر نظام ڤيشي.

- **نزعات التعاون مع الألمان**

كان هناك إنتليكتواليون سلكوا مسارات لانمطية في قليل أو كثير من أمرهم انحازوا بالفعل صراحة لألمانيا. والذين صدروا عن اليمين المتطرف صفقوا بكلتا اليدين لهزيمة الجمهورية [الفرنسية] ولسياسة التطهير السياسي والعنصري التي استهلها هتلر [في فرنسا]. وإذا كانت صفوف إنتليكتواليّ اليسار الهاربين من المنفى قبل الحرب [قد سلكت سبيل التعاون مع الألمان وأصبحت ممثَّلة فيه]، وبينهم عضو الاشتراكية الجديدة "مارسِل ديا" **Marcel Déat** يتبعه بعض رفاق طريق السلام والمسالمة، وطائفة من الراديكاليين مثل "چان لوشير" **Jean Luchaire** و"برتران دي چوڤينيل" **Bertrand de Jouvenel** أو "ألفريد فابر - لوس **Alfred Fabre -Luce**، فإن عددًا من الشخصيات التي اعتبرت من الشخصيات الكبيرة آنذاك أصلهم من "العمل الفرنسي" **l'Action française** [كانوا ممن انحازوا لألمانيا]. فهذا هو "دريو لا روشيـــل" **Drieu La Rochelle** يتولى، بناء على طـــلب صديقـــه "أوتو آبيتس" **Otto Abetz**، رئاسة الـــ "إن.إر.إف" **NRF**، بعد أن لقي طموحه إلى تشكيل حزب واحد بالاشتراك مع "دوريو" **Doriot** و"برچيري" **Bergery** قليلاً من تقدير الألمان. وكان متمسكًا بفكرة أن تكون هناك أوروبا تتسم بالرجُولَة والقوة تحت وصاية الألمان. وكان "روبير برازيّاك" **Robert Brasillach** هو الذي لا يخفي كراهيته [للمعادين لألمانيا النازية]: «ماذا ننتظر لكي نقتل النواب الشيوعيين بالرصاص وقد زُج بهم ما في السجن؟» هذا ما كتبه في عام ١٩٤١ بينما سجل في السنة نفسها عرضًا قاسيًا لسوء أحوال فرنسا، في مقال بعنوان: *فترة ما قبل الحرب لدينا. جيل في العاصفة*. وهو يتفق في الرأي مع "موريس بارديش" **Maurice Bardèche** حيث

يساوي بين إعجابه بنظام موسوليني وبين نظرة متحمسة إلى النازية. ويحقق "لوسيان ريباتيه" **Lucien Rebatet** نجاحًا صريحًا في سنة ١٩٤٢ بنشره كتاب مليء بمثل هذه الكراهية هو **Les Décombres** [= *الأنقاض*]. ولكن بإمكاننا أن نستحضر في ذهننا كتابات روائيين أقل التزامًا سياسيًا في فترة ما قبل الحرب، تجيش بهجمة "ضدسامية" عنيفة لدى "لوي - فردينان سيلين" **Louis-Ferdinand Céline**، أو تنبض بعشق الثقافة الألمانية لدى "چاك شاردون"**Jacques Chardonne**.

هذه النزعة الغائمة نحو التعاون مع الألمان يمكن تتبعها بسهولة في المجلات التي أسسوها وفي الأماكن التي اختلفوا إليها. والأشد التزامًا [بالتعاون مع ألمانيا النازية] تركوا ڤيشي معتبرين إياها لينة لينًا مفرطًا، وبثوا مداخلاتهم من خلال إذاعة "راديو باريس"، وترددوا على "المعهد الألماني" الذي تربع على عرشه "كارل إپتينج" **Karl Epting** و"كارل هاينتس بريمر" **Karl Heinz Bremer**، وشاركوا في رحلات الفنانين إلى ألمانيا، وجدوا أنفسهم من جديد في الـ "ليبريري ريڤ جوش" **Librairie Rive gauche** [حرفيًا ="مكتبة شط السين الأيسر"] أو في مجموعة **Collaboration**"التعاون" [مع الألمان]. وتزايدت مجلاتهم[1]: "*لاچيرب*" **La Gerbe** للمؤلف الڤينداوي[2] "ألفونس دي شاتوبريان" **Alphonse de Châteaubriant**، و"أو پيلوري" **Au pilori** و"*لوكري دي پيپل*"**Le Cri du peuple** للمؤلف "چاك دوريو"**Jacques Doriot**، و"*أچوردوي*" **Aujourd'hui** التي كان يديرها أحد الموالين للنازي هو "چورچ سواريز" **Georges Suarez** بعد استبعاد "هنري چانسون" **Henri Jeanson**، والمجلة التي عرفت أشد نجاح "*چي سوي پارتو*"

---

(١) أسماء هذه المجلات تدل على طابعها السياسي، فمجلة "لا چيرب" تنوه على الأرجح بالمعنى العسكري للحزمة وهو القنابل الرهيبة المنهمرة على شكل الحزمة، ومجلة "أو پيلوري" تذكّر بالإعدام العلني، و"كري دي پيپل" تعني حرفيًا: صرخة الشعب المسالم. (المترجم)

(٢) من إقليم ڤنديه **Vendée** غربي فرنسا. (المترجم)

Je suis partout [حرفيًا= أنا في كل مكان] والتي ولدت في فبراير ١٩٤١ ووصل توزيعها بسرعة إلى ٢٢٠٠٠٠ نسخة. وباستثناء المجلة الأخيرة كان مجمل المنشور من مجلات يجد صعوبة في اجتذاب الفرنسيين الذين لا يقدِّرون لغة الدعاية والتهويل. أما الصحافة المصورة فلقيت نجاحًا أفضل، وهذه هي حال "لاسيمِـــن" **La Semaine** [حـــرفيًا= الأسبـــوع] الشـــعبية ومجلـــة "لوتيميريـــر" **Le Téméraire** [حرفيًا= الجَسور] الموجهة إلى الشباب. وكانت المقالات مثلها مثل الرسوم التي ازدهرت في هذه الجرائد تتسم بالحدة والشراسة. وهكذا كانت هذه هي سمتها قبل الحرب، ولكن استخدام مزيج من السباب والإهانة أصبح منظوميًا. كان هناك تشديد على ضرورة أن تكون هناك دولة قوية وعلى أن تكون هناك أوروبا قادرة وعلى إعادة تنظيمٍ اجتماعي مستلهمٍ من اشتراكية مُحيت سماتُها الأصيلة. وكان أكبر الأعداء المستهدفين في ذلك الوقت: اليهود والماسونيين والبلاشفة **bolcheviques**.

أما مجلة الـــ "إن.إر.إف" **NRF** "لا نوفِل ريفـــو فـــرانسيز" **La Nouvelle Revue française** التي تولى رئاستها "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** في خريف عام ١٩٤٠ وجمعت قدرًا أوسع من الكتّاب، وبنسبة أقل مجلة "كوميديا" **Comoedia** التي قال عنها مديرها "رينيه ديلانج"**René Delange** إنها بحق «منبر التعاون الإنتليكتوالي» [مع الألمان النازيين]، فإنهما شاركتا بكل تصميم في هذه الجوقة من الأصوات الموالية لألمانيا النازية.

وكلما مر الوقت، زادت الآراء راديكالية. وهو ما يفسر فقدان مجلة الـــ "إن.إر.إف" **NRF** "لا نوفِل ريفو فرانسيز" **La Nouvelle Revue française** قراءها، فبعد أن كانوا ١١٠٠٠ في عام ١٩٤١ أصبحوا ٥٠٠٠ في عام ١٩٤٣ وهو عام اختفائها. وزادت ضروب الالتزام السياسي تشبثًا. فلم يكن تعاونًا نشيطًا [مع الألمان النازيين] فقط، بل أصبح مرافقة لهم إلى ساعات الهزيمة الحالكة: فقد

رافق "ألفونس دي شاتوبريان"**Alphonse de Châteaubriant** و"چان لوشير" **Jean Luchaire** و"لوسيان ريباتيه"**Lucien Rebatet** الجيش الألماني وهو ينسحب شرقًا. ولم تكن نزعة التعاون [مع الألمان النازيين] بالنسبة إلى عتاة المتطرفين انضمامًا عابرًا. ولم يكن من اللائق في نظرهم أن يتنكروا لما التزموا به. وهذا ما يشهد عليه هذا التقرير الواضح الجلي الذي كتبه "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle**: «لعبنا، وأنا خسرتُ. وهاأنذا أطلب الموت»**K** وانتحر في مارس ١٩٤٥.

تـــــورط؟

إلا أن الغالبية العظمى لم تتخذ باختيارها مواقف محسومة على هذا النحو. فكيف نقيس إذن مقدار قبول النظام الحاكم كما عبر عنه أرباب أقلام اختاروا أن ينشروا في إطار حياة ثقافية فرنسية أعيد تركيبها بحسب رغبات الألمان؟

• الحفاظ على حياة إنتليكتوالية بأي ثمن

كانت سلطات الاحتلال تسعى إلى التمكين من استئناف النشاط الإنتليكتوالي في أسرع وقت ممكن بالمنطقة المحتلة. وإذا كان نفر من الألمان في باريس في أعقاب "أوتو آبيتز" **Otto Abetz** يولون الثقافة الفرنسية إعجابًا حقيقيًا، فقد فهم ممثلو هتلر خاصةً أنهم سيكونون مقبولين على نحو أفضل بقدر ما تعود الحياة الإنتليكتوالية إلى مسارها السوي. لم يكن من الحفاظ على التنوع بُدّ، ولكن الألمان ظلوا متنبهين. فهم يمارسون رقابة اقتصادية صارمة على جزء كبير من الصحافـــة عن طريق المـــشاركة في رأسمال صحف مـــثل: *"لوپيتي پاريزيان* **Le Petit Parisien**، *"لوماتان"* **Le Matin**، و"ليڤر" **L'Œuvre**،[٣] و"پاري سوار" **Paris-Soir**، *أو* عن طريق عقود إعلانات معتمدة، مثلاً مع: *"ليللوستراسيون"*

L'Illustration، أو عن طريق حق النظر المباشر المخول للسفارة، كما هي الحال بالنسبة لـــ *"أوجوردوي"* **Aujourd'hui** *أو لـــ "أوتو"* **L'Auto**. وكانوا يمارسون أيضًا ضغطًا قويًا عن طريق الوكالات الصحفية.

ووجد المحتلون صدى حقيقيًا لدى الناشرين الذين صح عزمهم على إعادة حركة الحياة الإنتليكتوالية: ومن جديد فتح "دينوئل" **Denoël** و"جاليمار"**Gallimard** و"جراسّيه"**Grasset** أبوابهم ووقعوا«اتفاق الرقابة» الذي قبلوا فيه أن ينشروا أعمالاً على مسئولياتهم هم: أي أنهم رغبوا في أن يحتفظوا بإرادتهم الحرة وأن يمارسوا الرقابة الذاتية. وبعض الكتب التي نشروها، مثل تلك التي نشرها "دينوئل" **Denoël** في مجموعته «اليهود في فرنسا» وغيرها، حتى إذا برروا موقفهم منها في عصر "التحرير"، كانت في صالح ألمانيا إلى أقصى حد. ولكنهم، إذا أخذنا في الاعتبار قوائم الكتب التي منعتها الرقابة الألمانية، كانوا يتأففون من رؤية أموال تأتي من الناحية الأخرى لنهر الراين وتنفذ إلى رأسمالهم. في أيام وجود "المحتل" كان الكتّاب أبعد ما يكونون عن أن يتصدوا بادعاء عدم الاستلام.

- **النشر تجاه كل شيء وضد كل شيء**

علينا أن نقرر وجود عدد منهم على الساحة الباريسية. كان "مارسل چوهاندو"**Marcel Jouhandeau** و"ساشا جيتري" **Sacha Guitry** و"پول موران" **Paul Morand** يختلفون مبتهجين إلى الدوائر الألمانية؛ وعُيِّن "پول موران" **Paul Morand** في عام ١٩٤٣ «مبعوثًا خاصًا لدى ملك رومانيا»: فما أقل الحرج في أن يُرى بصحبة السلطات الألمانية. وكانت الغالبية - دون أن تظهر بمظهر التباهي - مستمرة في النشر لدى دور نشر أو في مجلات محرجة في قليل أو كثير من أمرها. كان "ڤاليري" **Valéry** و"إيلوار" **Éluard** و"چيد" **Gide** يسهمون

بالكتابة في مجلة الـــ "إن.إر.إف" NRF "لا نوفِل ريفو فرانسيز" La Nouvelle Revue française برئاسة "دريو لا روشيل" Drieu La Rochelle في شهورها الأولى، ومــن بعدهم "ألان" Alain و"كلود روا" Claude Roy و"لــوي جيُّو" Louis Guilloux. في مجلة "كوميديـــا" Comoedia يمكننا أن نقرأ "چان لوي بارو" Jean-Louis Barrault وكارنيه" Carné و"كلودل" Claudel و"كوكتو" Cocteau و"چيرودو" Giraudoux و"چان پول سارتر" Jean-Paul Sartre. ولدى الناشر نفسه أصدر كثيرون مؤلفاتهم: "ڤاليري" Valéry وأراجون Aragon، ولكن أيضًا پولهان Paulhan و"كامي" Camus و"بلانشو" Blanchot و"دوميزيل" Dumézi l و"چيرودو" Giraudoux و"كوكتو" Cocteau. وفي عام ١٩٤١ نشر "فرانسوا مورياك" François Mauriac رواية La Pharisienne [= الفرِّيسية] وفي عام ١٩٤٣ نشر "چان پول سارتر" Jean-Paul Sartre كتاب L'Être et le Néant [= الوجود والعدم]؛ في نفس العام نشرت "إلسا تريوليه" Elsa Triolet رواية "الحصان الأبيض" Le Cheval blanc لدى الناشر "دينوئل" Denoël وهو نفس الناشر الذي نشر عنده "لــوي - فرديناني سيلين" Louis-Ferdinand Céline و"لوسيان ريباتيـــه" Lucien Rebatet، وقدّم "پول كلودل"Paul Claudel للمسرح Le Soulier de satin [=حـــذاء من ســـاتان] (١٩٤٣) و"چـــان پـــول سارتـــر" Jean-Paul Sartre مسرحيتي Les Mouches [= الذباب] (١٩٤٣) و Huis clos [= جلسة سرية] (١٩٤٤).

لماذا قَبِل هؤلاء الرجال - الذين التزم عددٌ منهم التزامًا واسعًا في داخل المقاومة - بأن ينشروا مؤلفاتهم؟ هل هو ولاء للعدو؟ هل هو قصر نظر في إدراك مسار التاريخ؟ هل هو رفض منهم لهجر مهمتهم الأدبية؟ وواقع الأمر أن هذا التشبث بالكتابة كانت له دوافع مختلفة.

يبدو أن الكتّاب أذهلتهم الهزيمة والهدنة [٢٢ يونية ١٩٤٠]. والناس لا يكون قط جمهورية يجمعون إجماعًا يوشك أن يكون كاملاً على أنها مفضوحة. وقد يكون الأفضل أن تلوح ألمانيا جالبة للخلاص. ثم إن نتيجة الحرب غير معروفة: فلماذا لا يلعبون هذه الورقة وبخاصة لأن القواعد التي فرضها العدو لا تلوح للكثيرين غير مقبولة؟ ودعاة التعاون مع الألمان وهم ينشرون صورة ألمانيا صاحبة ثقافة عظيمة عزيزة بأدبها وموسيقاها لم تكن مشاركتهم قليلة في جعل الوجود الأجنبي لطيفًا مستحبًا. وغياب ردود الفعل على مداهمات اليهود وقتل مسجونين سياسيين يمكن تفسيره بـــ "ضدساميّة" و"ضدبلشفية" ظاهرتين للعيان على نطاق واسع بين الحربين، وبخاصة لأن سياسة الإبادة لم تكن معروفة لأنها لم تكن متخيَّلة.

لم يكن الجميع غير موافقين، إلا إنهم كانوا يحكمون بأن من الخير الاستمرار، إما لكي يظهروا حضورهم ويبينوا أن الفرنسيين لا يزالون قادرين على أن يكتبوا تجاه كل شيء وضد كل شيء، وليكن ذلك عن أنانية أدبية ليس إلا. ولا يجوز أن ننسى أن "الاحتلال" كان بالنسبة إلى البعض الفرصة غير المتوقعة ليصنعوا لهم مكانًا في الحياة الأدبية الفرنسية حيث غابت الشخصيات الكبيرة. ومن الممكن أن يعني التورط على هذا النحو أن الالتزام السياسي لا يقهر عشق الكتابة. ويرى "چان جيهينو" **Jean Guéhenno** الذي تشبث سرًا بالكتابة (وسينشر فيما بعد "يوميات السنوات السوداء") في هذا علامة على غياب عظمة أرباب الأقلام الذين لم يعلموا في اللحظة المواتية أن يتعرفوا الأسبقية.

وإذا كـــان أدباء ممن ينشرون في وضح النهار مثل"چان پول سارتر" **Jean-Paul Sartre** يلتزمون "المقاومة"، فقد كان هناك آخرون يُنَمُّون التناقض صراحةً ويسيرون على رسم "چان پولهان" **Jean Paulhan**. ونحن نجده من حين إلى حين بجانب "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** في مجلة الـــ "إن.إر.إف"

NRF "لا نوفِل ريڤو فرانسيز" La Nouvelle كما نجده في مجلات مستترة. بل إنه في وقت مـتأخر (١٩٤٣) يقبل المشـاركة في مجلة "كوميديـا" Comoedia. هـذا الرجل الذي تصدى قلبه لكل التحديات يرى أن الأدب له الغلبة على السياسة وأن الأديب له، مثل آخرين، أن يخطئ. وهو شخصية كاشفة لكل غامض في العصر، وتثبت حالته أنه ليس هناك مزيج مستحيل بين أولئك الذين تحدُوهم إرادة الكتابة إلى المشاركة في الحياة الأدبية في زمانهم، وبين أولئك الذين مهما قالوا يجدون فيها حسابهم سياسيًا.

وأقل ما يمكن أن نفعله هو أن نفتح قوسًا كبيرًا يختلط فيه التبلد والاستهتار، إرادة المتعة وإرادة عدم انتظار نهاية نائية للصراع لكي ينشر الكاتب ما يكتبه، كما يقترح في فبراير ١٩٤٦ "چورچ دوهامل" Georges Duhamel مستحضرًا في ذهنه «خطيئة ارتُكبت عن استخفاف، عن غباء، عن ضعف». ولم تكن تلك حال الفنانين والمفكرين الذين اختاروا أن يعارضوا.

المقاومة الإنتليكتوالية

اتخذت ردود الفعل تعبيرات مختلفة، من الصمت الإرادي إلى الالتزام الأدبي، ومن لختيار المنفى إلى حمل السلاح في أدغال المقاومة[١]. وكان الناس آنذاك بعيدين عن الحوارات التي يتعارض فيها المتحزبون للمسالمة وللأممية من ناحية والمدافعون الأشاوس عن الأمة من الناحية الأخرى. ولقد وقف موقف المعارضة حيال التعاون مع ألمانيا: شعراء وكتّاب وجامعيون جعلوا من أنفسهم

(١) يستخدمون في الفرنسية كلمة "ماكي" maquis (=أجمة، دغل) التي اكتسبت في فترة المقاومـة معنـى خاصًا وهو مكان اختفاء رجال المقاومة المسلحة ضد الاحتلال الألماني النازي. (المترجم)

رُسُل فرنسا مناضلة باسم قيم الإنسانية العظمى. من شيوعيين إلى كاثوليك ناضل المناضلون عندئذ من أجل العودة إلى امتلاك الروح الفرنسية.

• الصمت أو الرحيل؟

تضمن الحد الأدنى من أحكام سلوك كتّاب الرفض عدم التعاون مع الصحافة الباريسية باستثناء مجلة "كوميديا"**Comoedia**؛ والحد الأعلى يساوي بين الأدب المشروع وبين أدب الخيانة، ويوصي بناء على هذا بالامتناع. ومع ذلك فقد كان أولئك الذين اختاروا الصمت منذ البداية نادرين: "روچيه مارتان دو جار" **Roger Martin de Gard** و"أندريه مالرو" **André Malraux** وأندريه شامسون" **André Chamson** و"چان جيهينو" **Jean Guéhenno** و"تريستان تزارا" **Tristan Tzara** و"رينيه شار" **René Char** و"ميشيل ليريس" **Michel Leiris**. وتبعهم متأخرًا جدًا "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** بعد أن تردد ما شاء له التردد، وحث الكتّاب في أكتوبر ١٩٤٢ على أن يواجهوا «امتحان الصمت»: وألا ينشروا شيئًا وأن ينتظروا أيامًا أفضل. هل هذه هي حركة الشجاعة التي يرمز إليها الصمت والتي وضعها "ڤيركور" **Vercors** في قصته **Le silence de la mer** [= صمت البحر].

وآخرون سلكوا سبيل مَنْفَى اتسم بميزة السماح لهم بالكلام دون ما تورط. من لندن جاء الخطاب سياسيًا صريحًا. فقد التزم الأستاذ "رينيه كاسّان" **René Cassin** العمل مع الجنرال ديجول. وفي موقع أبعد عمل "ريمون آرون" **Reymond Aron** في لندن رئيس تحرير صحيفة "فرانس ليبر" **France libre** [= فرنسا الحرّة] من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤. ومن الروائيين من اتخذوا لهم مواقع على الأرض هناك، وهذا "چوزيف كيسِل" **Joseph Kessel** وابن أخته "موريس دروون"

Maurice Druon يؤلفان "نشيد الأنصار" **Chant des partisans** الشهير في عام ١٩٤٣. وفي إذاعة الـ **BBC** بي.بي.سي. التي كانت تبث بشكل منظومي شجبًا لما يذيعه "رايو ڤيشي القومي" و"راديو باريس" وهما في قبضة الألمان، تلاقى "موريس شومان" **Maurice Schumann** و"پيير بوردان" **Pierre Bourdan** و"پيير داك" **Pierre Dac** وكلهم شخصيات ستلعب بعد الحرب أدوار صدارة.

وفي ربوع أخرى بأوروبا تبدت معالم بلدين واضحة جلية: سويسرا والاتحاد السوڤييتي. في سويسرا اجتهدت مجلات أدبية هي مجلة **Les Cahiers du Rhône** ومجلة **Traits** ومجلة **Lettres** في ترويج مؤلفات لم تنشر من قبل. ومن الاتحاد السوفييتي حاول "چان - ريشار بلوك" **Jean-Richard Bloch** –الذي سعى من قبل إلى التوفيق بين الفن والثورة – أن ينشر صورة لستالين محررًا عظيمًا لأوروبا.

ووجد البعض ملاذًا في الولايات المتحدة الأمريكية، وأغلبهم سافروا عن طريق مرسيليا، يعبرون عن إرادة الفرار من نظام لاح لأعينهم أثيمًا. والولايات المتحدة الأمريكية بوتقة تلقت السرياليين مثل: "بريتون" **Breton** و"ماكس إرنست"**Max Ernst**، وكتّابًا من فترة ما بين الحربين "سانت-اجزوپيري" **Saint-Exupéry** أو "چول رومان" **Jules Romains**، وشعراء مساراتهم غريبة من مثل "أليكسي ليچييه" **Alexis Léger** ("سان چون - پيرس" **Saint-John Perse**) أو علماء مثل الأنثروپولوجي "كلود - ليڤي ستروس" **Claude Lévi-Strauss** أو مفكرين كاثوليك مثل "چاك ماريتان" **Jacques Maitain**. كلهم يجتمعون على فكرة واحدة وهي: متابعة النشاط الأدبي والعلمي الفرنسي. وطبعات الكتب التي أصدرتها دار النشر المسماة "لاميزون فرانسيز"**La Maison française**، ومجلات "إيڤان جرول" **Ivan Groll** المسماة "رينسانس" **Renaissance** أو "هيميسفير"

Hémisphères، والإذاعة "لافوا دي لاميريك"**La Voix de l'Amérique** [=صوت أمريكا] كلها عوامل فعالة تتيح لخيط الكلمة ألا ينقطع.

وفي أمريكا اللاتينية كان الوجود الفرنسي جديرًا بألا يغفله غافل: هناك نشر "برنانوس" **Bernanos** و"كايوا" **Caillois** و"پيريه" **Péret** و"سوپرڤييل" **Supervielle**، وأتاح "لوي جوڤيه" **Louis Jouvet** تقديم جولات لعروضه هناك.

هكذا تكوّن مكانٌ أدبي في المنفى مركزه السطحي نيويورك يدير حوارًا مع الأقطاب الأمريكية (الكندية والأمريكية اللاتينية، والشرق أوسطية (بيروت، القاهرة) ثم الجزائر بعد برهة. حول المدرسة الحرة للدراسات العليا في نيويورك، المؤسسة الكبيرة الوحيدة في المنفى الجامعي، دارت رحى معركة إنتليكتوالية بمعنى الكلمة: الرد على رفض الواقع كما مارسته "ڤيشي"**Vichy**، ومناهضة الارتباك المقصود ورفض تسهيلات الندم. ولقد لقي الفنانون والجامعيون ومن تألف منهم النخب الإنتليكتوالية عند عودتهم إلى فرنسا إبان التحرير ألوانًا متباينة من الاستقبال، وسيسهمون في تدويل التبادل الثقافي بعد ١٩٤٥. وأصبح "كلود ليڤي - ستروس" **Claude Lévi-Strauss** من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٤٨ أول مستشار ثقافي لدى الولايات المتحدة الأمريكية تعينه فرنسا الحرة في نيويورك.

• القول والكتابة

سواء في السر أم في العلن تضاعفت كتيبات وقصائد ورسائل ومقالات وبخاصة بعد ١٩٤٢. أما المجلات وطبعات الكتب فغالبًا ما تولى نشرها الشيوعيون الذين تعاظم نفوذهم يومًا بعد يوم.

في باريس وفي مجمل المنطقة المحتلة كان الموقف خطيرًا: كان من الضروري التصدي ليقظة الألمان، إلا أن يقظة الألمان كانت رهيبة، يشهد عليها

فشل مجلة "ريزيستناس" **Résistance** [= المقاومة] المرتبط بتقويض شبكة "متحف الإنسان". كان الذي كتب المجلة أساسًا شابان متخصصان في الإثنولوجيا هما "بوريس ڤيلدِه" **Boris Vildé** و"أناتول ليڤيتسكي"**Anatole Lewitzky**، يساعدهما الكاتبان "چان كاسّو" **Jean Cassou** و"كلود آڤيلين" **Claude Aveline** المشتركان مع آخرين منهم مدير المتحف "پول ريڤيه" **Paul Rivet** و"چان پولهان" **Jean Paulhan**، والمجلة تؤكد بوضوح نواياها: «المقاومة! تلك هي الصيحة التي تخرج من قلبك إلى الجميع، في الغم الذي تركتكم فيه كارثة الوطن.» لم يظهر من المجلة إلا أربعة أعداد، واغتيل المحرران الأساسيان "ڤيلدِه" **Vildé** و"ليڤيتسكي" **Lewitzky** في فبراير ١٩٤٢.

وإنما يجد أرباب الأقلام في مجال النشر المستتر العون الذي ينشدونه، وبخاصة "طبعات منتصف الليل" الشهيرة التي نجمت عن خطة عفوية مشتركة نفذها حفّار زنكغراف هو "چان بروللر" **Jean Bruller** معروف أكثر باسم "ڤيركور"**Vercors**، وكاتب هو "پيير دي ليسكور" **Pierre de Lescure** وطبّاع هو "أُولار" **Aulard**.

ولكن سعفة النشر المستتر يستحقها الشيوعيون على أية حال. فهم اعتادوا العمل المستتر وأصبحوا معلمين في فن التنظيم ولذلك نجحوا في اجتذاب الإنتليكتواليين الذين لا ينتمون إلى الحزب. عالِم الفيزياء "سولومون" **Solomon** والفيلسوف "پوليتسر" **Politzer** وعلى نحو خاص أستاذ الألمانية الشاب "چاك ديكور" **Jacques Decour** نشروا ابتداءً من يناير ١٩٤١ *"الجامعة الحرة"* **L'Université libre**. ونشروا هم أنفسهم بمساعدة "پول لانچيڤان" **Paul Langevin** في الشهر التالي *"الفكر الحر"* **La Pensée libre** الذي أفسح مكانًا للشعر لا يمكن إغفاله. وهناك ما هو أكثر أهمية ألا وهو تأسيس مجلة "ليتر فرانسيز" **Lettres françaises** في السنة نفسها. ورافق الرجال الثلاثة "چاك ديبي- بريدل"

Jacques Debû-Bridel وبصفة خاصة "چان پولهان" **Jean Paulhan** الذي انتهى بــه الأمر إلى هجر مــجلة الــ "إن.إر.إف" **NRF** "لا نوڤل ريــڤو فــرانسيز" **La Nouvelle Revue française** التي كان "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** يديرها. وكان تاريخها حافلاً بالأحداث: لم يستطع العدد الأول أن يرى النور بعد اعتقال"چاك ديكور" **Jacques Decour** الذي اغتيل بالرصاص في مايو ١٩٤٢ مع "سولومون" **Solomon** و"پوليتسر **Politzer**. ولكن المجلة انطلقت في عام ١٩٤٢ بفضل شيوعي آخر هو "كلود مورجان" **Claude Morgan** وأديبة شديدة البأس هي "إديت توما" **Édith Thomas**. وحققت المجلة عشرين عددًا في سياق من الرقابة والقحط وتمكنت من ضم العديد من المؤلفين: إلى جانب النصوص المقدمة من أعضاء لجنة الإدارة الموسعة التي نرى فيها أراجون **Aragon** و"چان جيهينّو" **Jean Guéhenno** و"ڤيلدراك" **Vildrac** و"فرانسوا مورياك" **François Mauriac** امتد نثر وشعر "إلسا تريوليه" **Elsa Triolet** و"ريمون كونو" **Raymond Queneau** و"چان پول سارتر" **Jean-Paul Sartre** و"سيجرس" **Seghers** أو "تارديو" **Tardieu**. وأصبحت المجلة لسان حال "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE**. ولعب الشيوعيون في هذه المجلة دورًا حاسمًا عن طريق أراجون **Aragon** أو "إيلوار" **Éluard**، ولكن ساعة الانفتاح دقت وجمعت المجلة رجالاً قريبين من اليسار - "چان كاسو" **Jean Cassou** و"چورچ فريدمان" **Georges Friedmann** و"كلود أڤيلين" **Claude Aveline** - كما جمعت كتّابًا لا يمكن تصنيفهم - "أندريه مالرو" **André Malraux** و"چان پول سارتر" **Jean-Paul Sartre** و"كامي" **Camus**. وبفضل "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** تم في مارس ١٩٤٤ طبع "تقويم الآداب الفرنسية" الذي يتيح الإحاطة بمجمل الطبعات المستترة التي نشرت تحت "الاحتلال". وهو يضم كذلك مشروعات إعادة تنظيم المهنة و«قوائم سوداء» للتعاون الإنتليكتوالي [= مع ألمانيا النازية].

لا ريب في أن هؤلاء نجحوا في منح الصفوة الذكية - الـــ "إنتليجنسيا - بنيات صلبة وفي اجتذاب حاشية كاملة من كتّاب غير شيوعيين. إلا أنه عندما بدت نهاية الحرب وشيكة في عام ١٩٤٤، وبذل أعضاء الحزب جهدًا عارمًا متزايدًا مـــرورًا بـــ "فـــرانســـوا مـــورياك" **François Mauriac** و"پـــول كلـــودل" **Paul Claudel** أو "جيد" **Gide**.

في المنطقة الجنوبية وفي شمال أفريقيا، كان النشر العلني في رائعة النهار غالبًا على الطبعات المستترة. وكانت الطبعات المستترة موجودة مرتبطة بحركات المقاومة مثل صحف "كومبا" **Combat** [= القتال] و"ليبيراسيون سود" **Libération-Sud** [= تحرير الجنوب] (نشر مؤسسها "إيمانويل داستييه" **Emmanuel d'Astier** في الـــ "كاييه" **Cahiers** في عام ١٩٤٣ *"نشيـــد الأنـــصار"* **Chant des partisans**[(١)] و"فرانتيرير" **Franc-tireur** [= القناص] الذي كانت طبعاته تصل إلى نحو ١٥٠٠٠٠ نسخة، وكم من صحفي جهز هناك أسلحته الأولى. وبالتوازي مع هذا انفصلت بعض المجلات التي كانت تنعم بتصريح. وهذه هي مجلة *"فونتين"* **Fontaine** التي أنشأها في مدينة الجزائر "ماكس-پول فوشيه" **Max-Pol Fouchet** يؤكد بوضوح أهدافه: «ستعمل بكل ما في قلوبنا من حب على دوام نصـــرها [نصر فرنـــسا] الذي لا مـــساس به» (افتتـــاحية يونيـــو ١٩٤٠). من مـــعقلـــه في "ڤيلنيف - لِـــس - أڤينيون" **Villeneuve-lès-Avignon** حـــوّل **Pierre Seghers** "پيير سيجرس" **Poètes casqués** [=شعراء بخوذات] إلى **Poésie 40** [= شِعر ٤٠]. وظل على مدى سنوات يمارس هناك عملاً دقيقًا في التخطيط للمستقبل ويضاعف نشر أعمال لم تكن نشرت من قبل. ونجد في مرسيليا نفس الطموح بفضل مجلة

---

(١) في المنفى الإنجليزي ألف "جوزيف كيسل" **Joseph Kessel** وابن أخته "مـــوريس دروون" **Maurice Druon** "نشيد الأنصار" **Chant des partisans** في عام ١٩٤٣ وحقق شهرة واسعة. (المترجم).

الـ "كاييه دي سود" Cahiers du sud التي أسسها "چان باللار"Jean Ballard قبل الحرب، وفي ليون أدت مجلة "كونفلوانس" Confluences نفس الدور وعلى رأسها "رينيه تاڤرنييه" René Tavernier.

هل يمكن إزاء هذا كله أن نميز لغة جديدة مرتبطة بالمقاومة؟ إذا لم نكن نجد على الإطلاق نقاطًا مشتركة بين شعراء مختلفين اختلافًا ظاهرًا مثل "أراجون"Aragon و"دينوس" Desnos و"إيمانويل" Emmanuel و"پونچ" Ponge و"جيڤيك" Guillevic و"سيجرس" Seghers أو"تارديو" Tardieu، فإننا نميز لغة أصبحت كلاسيكية غنائية واحدة بالوطن الذي وُجد مرة أخرى.

والبعض يحملون معركتهم إلى مكان آخر محاولين الدفاع عن وطنهم على نحو يختلف عن الدفاع عنه بأبيات من الشعر.

• العمل

اختار بعضهـم "المقاومة" النشيطة في داخل شبكات مثل "كومبا" Combat [= القتال]، "ليبيراسيون" Libération [= التحرير]، "فـرانتيرير" Franc-tireur [= القناص]. ومنهم من ذهب إلى الماكي maquis أي أدغال الكفاح، أو تحمل بمهمة جمع ونقل المعلومات العسيرة، وسقطِ عدد في القتال مثل "چان پريڤـو" Jean Prévost في الڤركور Vercors و"چان كاڤاييس" Jean Cavaillès. وبقي غيرهم قائمين حيث استأنفوا العمل بعد الحرب مثل "رينيه شار"René Char ومثل الكابتن ألكسندر Alexandre الذي فضل العمل على الصمت (كتب: «في مواجهةِ كلِّ شيءٍ، **كلّ هذا**، مسدسٌ»). وغير هؤلاء وأولئك، بصفة خاصة الشيوعيون، وهم منظمون بشكل أحسن، وبصفة خاصة في قلب "الجبهة الشعبية"، واشتراكيون متفـرقون، سيخرجون مكللين بهالات المجد ولن يترددوا في إعـلان انتمائهم

لصراعهم المقاوِم من أجل أن يجتذبوا مثقفين فتنهم كفاحهم. ومنهم من يستخلصون من لعبة "التحرير" شارتهم السياسية: فقد عمل "مالرو" **Malraux** عمله في فرقته، فرقة الألزاس واللورين **Alsace-Lorraine**، وثمة كتّاب وصحفيون عملوا من العاصمة أو من شمال أفريقيا فحصلوا على مسئوليات حكومية هامة.

هكذا عندما حان حين "التحرير" كان المشهد الأدبي والإنتليكتوالي قد تجدد جزئيًا. فمن وراء الصراعات والمواقف المتخذة، أخذت تصدعات سياسية وكذلك اجتماعية، ثقافية وكذلك أجيالية تزعزع بلاغة النزعة الإجماعية المقاوِمة(١). وواقع الأمر أن تحالف الأدب المقاوِم الكبير لم يخدم طويلاً عملية التطبيع بعد الحرب. ولاح ڤركور **Vercors** على هيئة الشخصية التي تبددت أوهامها وجاشت عاطفتها في هذا المخرج المستحيل من عصر البطولة. ارتبط القطع مباشرة بصراعات الجيلين بين الكتّاب الشباب المتخرجين من المقاومة وبين الكتّاب الأكبر سنًا والذين هم أيضًا الأكثر شهرة، وكل شيء في اتجاه سيطرة تزداد وضوحًا للحزب الشيوعي على "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** عن طريق الثنائي المهيب الرائع "أراجون" **Aragon** و"تريوليه" **Triolet**. وابتداءً من نهاية عام ١٩٤٦ صك الكتّاب العظام الأكبر سنًا، في أعقاب "چان بولهان" **Jean Paulhan** باب "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** وعندما فعل "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** نفس الشيء في عام ١٩٤٨ لم تعد "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** المؤسسة الممثلة للمهنة كلها، بل أصبحت جهاز التهييج الثقافي للحزب الشيوعي الفرنسي **PCF** الذي سرعان ما وجد لنفسه معارك بديلة ضد الإمبريالية أو من أجل حركة السلام.

---

(1) unanimisme résistant

الفصل الخامس

الجمهورية الرابعة: نحو دمقرطة ثقافية

بعد أربع سنوات من حرب "فرنكو - فرنسية" [أي فرنسية فرنسية] لعبت مجددًا فصلها الأخير إبان "التطهير"، بث "التحرير"(١) نسمةَ أمل في تحالف وطني كبير يمكن أن ينشأ على الإخاء الذي يعتمد المقاومة ويمتد إلى وقت السلام. وتبعت هذه النزعة الإجماعية السياسية المطبوعة بالروح الثورية ابتداءً من عام ١٩٤٧ حقبة الحرب الباردة ثم معارك إنهاء الاستعمار.

هكذا شجعت هذه الحقبة بُعدًا شديد الإيديولوجية استُثمِر أولاً في الحوارات الفكرية المفعمة بالسياسة التي وجدت هنا مكان تعريف هويتها وتثبيتها؛ وكان الإبداع الفني غزيرًا بلْوَر مرساه التاريخي على نحو مختلف: فقد سجل التغير الجذري الذي جرى مع الحرب مجدِّدًا أشكال تعبيره تجديدًا شاملاً.

ومع صعود فرنسا في الخمسينيات، وقد أعيد بناؤها اقتصاديًا، وحُدِّثت اجتماعيًا، وخطت ثقافيًا على طريق مرحلة انتقالية، أصبحت الثقافة رهانًا جوهريًا. وغدت الثقافة موضوع مناقشات عديدة حول تكييفاتها في الإيصال وشروطها في الانتشار الديموقراطي. واتخذ الخطاب الثقافي إذن اتساعًا غير مسبوق، فكان في آن واحد مكافِحًا ومؤسسيًا، يضفي لونه على هذا العقد الذي كان من مناخٍ أخرى مضطربًا نتيجة تغلغل ثقافة واسعة تدفن نهائيًا الصورة الثقافية التي عرفها النصف الأول من القرن.

---

(١) هناك مجموعة من الكلمات ارتبطت بالأحداث في فرنسا وأصبح لها دلالة نوعية، من قبيل: المقاومة والتعاون والتحرير والتطهير والأدغال (الماكي) وكثيرًا ما تكتب بحرف استهلالي كبير، ونحن نضعها بين علامات تنصيص. (المترجم).

من اللامعقول **absurde** المسرحي إلى المجرد **abstrait** في الرسم أو الموسيقى يعمل في فترة ما بعد الحرب منطق واحد هو منطق فقدان المعنى المباشر. وواقع الأمر أنه ليس هناك على الإطلاق بالنسبة إلى الفنانين الذين أتوا بعد "الهولوكوست"(١) أي معنى لمحاولة ترجمة واقعٍ ما لم يَعُدْ له معنى إلى كلماتٍ أو أشكال أو نغمات. وعلى الرغم من ذلك فإن السعي إلى المعنى والبحث عن التعبير الصحيح يبزغان من جديد بتكييفات أخرى في الرسم والموسيقى والعمارة أو المسرح، ألا وهي: المهوش **informe**(٢) والمغمغم **inarticulé**(٣) هما اللذان أصبح المطلوب من الآن فصاعدًا جعلهما يعبِّران أكثر وأفضل عن الوضع الإنساني.

«مسرح اللامعقول»

• المسرح إبان التحرير

كان التطور المسرحي منذ بداية القرن متضامناً مع الفنون الأخرى: وكان يتجه نحو تجريدٍ يتأكَّد تَأَكُّدًا متزايدًا، نحو كيفيةٍ لنقل الواقع بطريقة يتضاءل فيها الإيماء تضاؤلاً متزايدًا. واتجهت الواقعية إلى الاختفاء من المسرح ابتداءً من ناتورالية "أنطوان" **Antoine** التي شككت فيها في نهاية القرن الماضي، وصولاً

---

(١) **Holocauste** كلمة من أصل لاتيني إغريقي (حرفيًا = حرق كامل) تعني في العقيدة اليهودية تقديم قربان يحرق تمامًا حتى يفنى، ثم استخدمت بمعنى التضحية الكاملة دون التزام بالحرق، وأخيرًا كثر استخدامها إشارة إلى حرق البشر المنسوب إلى النازية. (المترجم).

(٢) بتعبير آخر: (اللاشكلي).(المترجم).

(٣) بتعبير آخر: (اللامُبين). (المترجم).

إلى "إعادة المَسْرَحَة" **rethéâtralisation** التي نهض بها مخرجو الكارتل **Cartel.** وتندرج الخمسينيات في مدارج هذا الموروث من النزعة الضدواقعية المسرحية **antiréalisme théâtral**، ولكن الذين أسهموا في إعادة صياغة المشكلة كانوا في هذه المرة مؤلفين جددًا ولم يكونوا مخرجين.

وعلينا قبل ذلك أن نقرر أن عالم المسرح إبان "التحرير" كان مطابقًا لما سبق وكانِ مجدِّدًا في آن واحد. استمر المؤلفون المكرَّسون في تقديم مسرحيات. "چيـــرودو" **Giraudoux** حصد نجاحًا كبيرًا بمســـرحيته **La Folle de Chaillot** [= مجنونة شايّو] التي أخرجها "چوڤيه" **Jouvet** في عام ١٩٤٥. "كلوديل" **Claudel** الذي كان الناس يقرءون مسرحياته أكثر مما يخرجها مخرجون على المسرح، كان يفرض عالمًا مسرحيًا له حضوره المتزايد على المشهد في فترة ما بعد الحرب. وكان "سالاكرو" **Salacrou** و"مونترلان" **Montherlant** و"أنويّ" **Anouilh** دائمًا على قمة الإعلانات المسرحية الأفيشات. ومع ذلك فقد ظهر كتّابٌ جدد جددوا الموضوعات التي يتناولها المسرح. "چاك أُديبرتي" **Jacques Audiberti** و"هنري بيشيت" **Henri Pichette** و"چان ڤوتييه" **Jean Vauthier** و"چورج شحِاده" **Georges Schéhadé** كانوا في ذلك الحين أسماء لم تُعرف بعد، ولكنهم خلقوا شريانًا شعريًا غير مسبوق نسبيًا في فرنسا، وما تمر أعوام قلائل حتى يزدهر إبداعهم أي ازدهار. ولكن الساعة التي دقت، كانت ساعة الوجودية. وواقع الأمر أن "چان - پول سارتر" **Jean-Paul Sartre** و"ألبير كامي" **Albert Camus** هما المؤلفان المسرحيان لـــ «مسرح الموقف» هذا المسرح الذي يضع في المشهد أفرادًا في عزلة نهائية، غرباء على أنفسهم وعلى العالم المحيط بهم. ما معنى الوضع الإنساني؟ من الإنسان؟ هذان هما السؤالان اللذان يعالجهما هذا المسرح، كما يعالجهما في نفس الوقت شعر ما بعد الحرب. في عام ١٩٤٥ ظهرت على المسرح "كاليجولا" **Caligula** مسرحية "ألبير كامي" **Albert Camus** التي كشفت

عن [موهبة الممثل] "چيرار فيليب" Gérard Philipe، ثم ظهرت على المسرح في عام ١٩٤٩ Les Justes [= العادلون] تأليف "ألبير كامي" Albert Camus أيضًا؛ أمـــا Morts sans sepulture [= موتى ولا مدفن] و La Putain respectueuse [= العاهرة المحترمة] و Les Mains sales [= الأيدي القذرة] لـــ "چان - پول سارتر" Jean-Paul Sartre فهي مسرحيات تطورت في عالم من المآزق الأخلاقية تصطدم فيه المثالية بالبراجماتية، وتصطدم «نفس العادل النقية» بـــ «الأيدي القذرة»... و"سارتر" Sartre و"كامي" Camus فيلسوفان أخلاقيان قبل أن يكونا كاتبين مسرحيين، ولهذا جعلا من مسرحهما دعامة فلسفية حاملة أكثر من أن يكون مسرحًا ذا غاية فنية. على أن الموضوعات التي تشعبنت هكذا – أي: قُرّبت من جماهير الشعب – وبخاصة اللامعقول والوضع الإنساني – لم تكن غريبة على المسرح الذي بزغ في مستهل الخمسينيات والذي سمي عمومًا «مسرح اللامعقول» أو «المسرح الجديد».

• تراجيديا اللغة

مسرح جديد، مسرح المؤلِّف: من الآن فصاعدا أصبح المؤلف المسرحي في مكان التشريف، الناس يذهبون لمشاهدة مسرحية من تأليف "بيكيت" Beckett أو "يونيسكو" Ionesco أو "أداموف" Adamov أكثر مما يذهبون لمشاهدة عرض [المخرج] "روچيه بلان"Roger Blin. ومؤلفو المسرح الجديد إذ يشككون معًا في الإدراك الجماعي للواقع وفي أشكال المسرح التقليدي، يُعتبرون صناع ثورة مسرحية حقيقية تطبع بطابِعها كلَّ النصفَ الثاني من القرن.

في مسرحية La Cantatrice chauve [= المغنية الصلعاء] (١٩٥٠) أو في مسرحيـــة Les Chaises [= الكراسي] (١٩٥٢) يُحيِّي "أوچين يونيسكـــو"

Eugène Ionesco صاخبًا انهيار الواقع؛ و«سَحْقُ اللغة» الذي يقوم به هو في خدمة فراغ شامل أو هو على العكس في خدمة إحساسٍ بوجودٍ مُفْرِط يتم التعبير عنه بكثرة مفرطة في الأشياء هكذا في مسرحية **Les Chaises** [= الكراسي]. أما في مسرحية **L'Invasion** [= الغزو] (١٩٤٩) أو في مسرحية **La Grande et la petite manœuvre** [= المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة] (١٩٥٠) يعبر "أداموف" **Adamov** عن قلق ميتافيزيقي أكثر نقاءً حيث الوضع الإنساني يفسده دائمًا إرهابٌ لامعقول ومطلق. و"بيكيت" **Beckett** عن نفسه يتذوق يأسًا أكثر تجردًا وربما أكثر بلوغًا للغاية. ومسرحيته الأولى **En attendant Godot** [= في انتظار "جودو] (١٩٥٣) تضع في المشهد رجلين نِصْفُ الواحد منهما هزلي ونِصْفُه الآخر صعلوك، ينتظران "جودو" **(Godot)** الذي ينتهي شيئًا فشيئًا إلى رسم شخص "الغياب". في هذه المسرحية كما في مسرحية **Fin de partie** [= آخر الدور] (١٩٥٦) أو في مسرحية **Oh les beaux jours!** [= آه ما أجمل الأيام] (١٩٦١) ليست الأشخاص سوى آلات كلام؛ لأنهم لم يعد لديهم ما يعملونه سوى هذا: أن يسترسلوا في مونولاجات طويلة يلتصقون فيها إلى أن ينتهي «هذا». وتتلخص النُسُكية **ascétisme** اللغوية عندئذ في مقاطع هجائية أحادية متوالية. و"چان چينيه" **Jean Genet** يقطع صلته بهذه الجماليات الاختزالية «دائمًا أقل»: أما شاعرية رواياته البذخة فيعبر عنها على المسرح الكَلِف الذوقي المسرف المفرط المنصب على المقدس والشعائري والاحتفالي مخدومًا بديكورات تشكل المشاركة الجميلة للتشطير والمزاوجة وأنواع الإفساد والإتلاف كما في مسرحية **Les Bonnes** [= الخادمات] (١٩٤٧) أو في مسرحية **Les Paravents** [= الأستار] (١٩٦١).

أخرج هذه المسرحيات مخرجون روّاد مغامرون مثل "روچيه بـلان" **Roger Blin** في قاعات على الشاطئ الأيسر [النهر السين] التي يسمح تواضعها باستمرار العروض لسنــوات ما وجدت المسرحية جمهورًا – مسرح نوكتامبول

Noctambules ومسرح بابِلون **Babylone** وقاعة لانكري **Lancry** – وسرعان ما حصدت الأعمال التي أنتجها المسرحُ الجديدُ الشهرةَ. ونال "بيكيت" **Beckett** نجاحًا مباشرًا. أما "يونيسكو" **Ionesco** فنال التكريس متأخرًا. وجمهورهما الدولي يجيش بحيوية فائقة لأنه يتعرف إلى بحثيات شبيهة في بلاد أخرى وإلى موروثات مسرحية مختلفة: هكذا يشارك المسرح الإنجليزي الشاب مع "هارالد بيتـر" **Harald Pinter** ومقابله في أمريكا عبر المحيط مع آرثر ميللر" **Arthur Miller** و"إدوارد فرنكلين ألبي" **Edward Franklin Albee** في حركة أكثر اتساعًا، تبلورت حول مؤلفي المسرح الفرنسي الجديد، ولابد من أن نذكر أن أكثرهم من أصول أجنبية.

و«مسرح اللامعقول» إذ ينتسب إلى «العضة المحسوسة» العزيزة على "ارتو" **Artaud** اعتمادًا على موضوعاته الجديدة وشخوصه الجديدة، تطلّب بالضرورة إخراجًا ملائمًا يحترم البُعد "الضد مسرحي" **antithéâtrale** لهذه المسرحيات التي تخلو من العُقَد **sans intrigues**، لهذه الأشخاص التي حُوِّلت إلى أنماط أساسية. وعلى الرغم من أن "چوڤيه" **Jouvet** استطاع أن يُخرج مسرحية **Les Bonnes** [= الخادمات] في عام ١٩٤٧ فقد ظهر مخرجون جدد اعتبروا مبيِّنين مميَّزين للنصوص المحيِّرة. من هؤلاء "روچيه بلان" **Roger Blin** الذي أخرج أعمالاً عديدة "لصمويل بيكيت" **Samuel Beckett** و"چـان- ماري سيرّو **Jean - Marie Serreau** أو "چاك موكلير" **Jacques Mauclair.** والتقى إخراج الطليعة في منتصف الخمسينيات بتأثير "بريشت" **Brecht** الذي استطاع المشاهدون الفرنسيون أن يقدِّروا عمله عند مرور [فرقته] "برلينر أنسامبل" **Berliner Ensemble** في عام ١٩٥٤. منذ ذلك الحين سيوجه فنُ المسرح البريشتي حاشية بأسْرها من العالَم المسرحي الفرنسي. وإلى أن يتحقق ذلك كان تأثير التباعد الذي نظّره المعلِّم الألماني ملائمًا أكمل الملاءمة للعبة الممثل في المسـرح الجـديد.

وجد الخطابُ البريشتي – حتى قبل أن يغذِّي ألوان النقد المرير في السنوات الستينية – آذانًا مصغية لدى المسرح الجديد في كَلَفه المتزايد تدريجيًا بضم تكاملي للناحية السياسية والاجتماعيـــة إلى اهتمـــاماته التي كانـــت على الأرجح مستوى علـــى ميتافيزيقـــي. ويظهـــر التطـــور واضحًا جليـــاً على نحـــو خاص لـــدى "يونيسكو" **Ionesco** الذي قدم بمسرحيته **Rhinocéros** [= الكركدن] (١٩٥٩) كناية صادمة دامغة عن الڤيروس الشمولي. ليس المسرح الميتافيزيقي في السنوات الخمسينية إذن منيعًا لا ينفذ فيه النقد الذي يواجهه مواجهة المعارضة بمسرح سياسي معين.

خيانة اللغة، خيانة العرض المشخص: هذه الفترة بالنسبة إلى الرسم أيضًا كما هي بالنسبة إلى المسرح تصدع في عنف بقطيعة منصبة على الأسلوب. والجمهور في مجال الرسم يتبع كالجمهور في مجال المسرح. في عشر سنين قُبلت طليعة الرسم واعترف بها: وسيكون العقد تجريديًا.

عقد تجريدي

• نَفَس السريالية الثاني

فقدت السريالية بعد ١٩٤٥ مهمتها المتمثلة في التحدي الاجتماعي. ابتداءً من نهاية الثلاثينيات اندمج الرسم السريالي اندماجًا تكامليًا باعتباره فصلاً من المؤكد أنه مجيد في تاريخ الفن المعاصر. وتم تكريسها نهائيًا من خلال "المعرض الدولي" في عام ١٩٣٨، الذي تبعته معارض عديدة أخرى في عام ١٩٤٧ ثم في عام ١٩٥٩.

بعد إقامة في نيويورك إبان الحرب – لم تكن بلا تأثير في العديد من شباب الفنانين الأمريكيين – شَغَلَ السرياليون بانضمامٍ تكامليٍ مكانًا لا يزال مركزيًا وإن

شابه الغموض: وإذا كانوا قد تزحزحوا زمنيًا بالقياس إلى الإبداع المعاصر بالمعنى الدقيق فقد ظلوا على الرغم من ذلك يحاولون أن يملكوا ناصيته بأنواع من خطاب التبرير النظري أو البنُوَّة الفنية. وهذه هي السريالية في وضع يتيح أن تنجح في أن تندمج بـ «التطعيم» على فروع معينة من الفن الحديث. فقد نشأ على سبيل المثال نوع من التقارب مع حركة التجريد الغنائي الذي يستخدم المفهوم السريالي «الآلية» **automatisme** في تقنية قريبة من "عمل الرسم" الأمريكي **Action Painting**. هكذا ظل بعض الفنانين التجريديين مثل "مارسيليه لوبكاشنسكي" **Marcelle Loubchansky** يعرفون على الدوام إغراء السريالية. وعلاوة على ذلك عبّر "أندريه بريتون" **André Breton** – الذي ظل طوال هذه الأعوام حارس المعبد السريالي – بكتابه **L'Art des fous, la clé des champs** [= فن المجانين، مفتاح الحقول] (١٩٥١) عن الاهتمام الموجه إلى ضروب الرسم الهامشية، رسوم المجانين، الأطفال، الحضارات البدائية، والذي يمثل تحديدًا موضع الإبداع لحركة جديدة في دور الميلاد والتكوُّن بعد الحرب: الفن الخالص الخام.

بعد الحرب العالمية الثانية التي هدمت نهائيًا التقدير الذي أحيطت به الحضارة الصناعية وشككت بعنفٍ في الحداثة، خرجت إلى النور حاجةٌ إلى الرجوع إلى المنابع كما خرج إلى النور أيضًا انتباهٌ قلِقٌ إلى جميع جماليات كل ما هو «غريب الأطوار»، كل ما هو لاعقلاني. هذه الحساسية العامة غذّتها اكتشافات علمية، مثل الاكتشاف الرئيس لمغارات "لاسكو"(١) **Lascaux** في عام ١٩٤٠ والتي تناولها بالدراسة فيما بعد "چورج باتاي" **Georges Bataille** في **Lascaux ou la naissance de l'art** [= لاسكو أو مولد الفن] (١٩٥٥). فن ما قبل التاريخ، فنون بدائية، فن أوقياني، فن أمريكوهندي، فن مجانين مع بضعة معارض نظمت في مركز العلاج النفساني بـ "سانت آن"

---

(١) يذكر "روبير" **Robert** مغارة – لا مغارات – لاسكو. (المترجم)

Sainte-Anne حول أعمال مرضى نفسيين، هـذا هو الحـقل الـخصيب المفضل المميـز لما أطلق عليه "چان دوبوفّيـه" **Jean Dubuffet** منذ عام ١٩٤٥ اسم «الفن الخالص الخام **l'art brut**». تناول "چان دوبوفّيه" **Jean Dubuffet** الفن الخالص الخام أخيرًا بالتنظير والخلق فأصبح الفن الخالص الخام يفضل ويميز كل ما هو هامشي كما يفضل ويميز الاستقلال بالقياس إلى الأعراف الاجتماعية؛ منذ عام ١٩٤٩ أصبح يُعرض في جاليري "دروان" **Drouin**. كذلك رسم "دوبوفّيه" **Dubuffet** و"فوترييه" **Fautrier** أو "جاستون شيسّاك" **Gaston Chaissac** يلقي على نمو مشابه هذه الرغبة المطنبة في إدراك حقيقة ابتدائية للإنسان من خلال اللعب على مادة الرسم والكلف الذوقي بتشغيل المادة الأولى.

- **«الغزوة التجريدية»**

بينما كان أقطاب "مدرسة باريس" – "براك" **Braque** و"ماتيس" **Matisse** و"شاجال" **Chagall** و"سوتين" **Soutine** – يستأنفون طريقهم، وكان "پيكاسّو" **Picasso** قد أقيم مقام أسطورة ميثية وأضفى عليه انضمامه إلى الحزب الشيوعي قيمة جديدة، كان نفرٌ من النقاد يحيُّون صعود "مدرسة باريس جديدة". وأدخلت الرغبةُ، التي أصبحت عارمة غداة الحرب، في تمثيل باريس خالدةً مفهومَ الموروث القومي داخل حركة تجريدية شملها التدويل من قبل.

هل أقام الرسم التجريدي بعد ١٩٤٥ عصرًا مطلقًا؟ وُلد الفن التجريدي أو الفن غير التصويري أو الفن الملموس – لم تكن المصطلحات قد تحددت بعد – في مستهل القرن، وازدهر في ألمانيا وفي روسيا ثم طُرد منهما حيث وصمته أنظمةٌ حاكمة بأنه «منحط» أو «بورجوازي». والشيء الجديد هو أن التجريد أصبح بعد الحرب العالمية الثانية مهيمنًا، تشهد على ذلك جاليريات عديدة مثل "دينيز رينيه" **Denise René** و"دروان" **Drouin** و"كوليت ألليندي" **Colette Allendy**... التي

أسهمت بمساعدة بعض أقلام نقدية على نشر الفن التجريدي وشعبنته وتكريسه. من هذه الأقلام أحياناً أقلام أدبية فهذا هو "فرنسيس پونچ" **Francis Ponge** يحيِّي إنتاج "فوتريــيـــه" **Fautrier** و"چينيـــه" **Genet** و"چاكومــيـتّي" **Giacometti** وهـــذا هو "رينيه شار" **René Char** أو "چان پولهان" **Jean Paulhan** يحيِّيان فنانين آخرين". الفن الحديث ينعم بمهابة عظيمة وكثير من الكتّاب فتنوا بقدراته التحريرية. لا شك في أن التصويرية موجودة هامشيًا في الحقل الفني، في التطلعات الواقعية الاشتراكية لواحد مثل "فوچيرون" **Fougeron** ولدى فنانين أكثر التصاقاً بالتقاليد مثل "برنار بوفيه" **Bernard Buffet**. ومع ذلك فسيصبح الصراع بين التصويرية **iguration** واللاتصويرية **non-figuration** شجارًا في المؤخرة المناضلة.

وواقع الأمر هو أن الانقسامات الداخلية نمت في الوقت الذي أصبح فيه الفن التجريدي في بداية الخمسينيات سيد الصالونات. سيتناحر النقاد والرسامون طوال سنين حول تيارين رئيسين في التجريد الفرنسي، تجريد يسمى تجريدًا هندسيًا(١)، وتجريد يسمى تجريدًا غنائيًا(٢). التيار الأول يمثله "صالون الواقعيات الجديدة"(٣) (١٩٤٦-١٩٥٧) ويدافع عنه الناقد "ليون ديجان" **Léon Degand** ويتموقع في الموروث التقليدي لـــ "موندريان" **Mondrian** أو لـــ "ماليڤيتش" **Malevitch**. والتجريد الهندسي المؤسس على استخدام أشكال هندسية وألوان متساوية مسطحة، يرفض كل شكل من أشكال الرباط بالخارج ويطالب بقوةِ عاطفةٍ كامنة في الخطوط والمستويات والسطوح والألوان. وهذان هما "هربان" **Herbin** و"كوپكا" **Kupka** هما رائدا حركة نجحت عن طريق شخصيات مثل "ڤازارلي" **Vaserely** أو "جوران"**Gorin** أو "دِل مارل" **Del Marle** في تركيب الفن وتطبيقاته على الحياة الاجتماعية في التصميم أو الديكور الداخلي.

---

(1) Abstraction géométrique

(2) Abstraction lyrique

(3) Salon des Réalités nouvelles

أما التجريد الغنائي **abstraction lyrique** فهو على العكس يحبذ رسمًا متفجرًا على طريقة "أُتو ڤولس" **Otto Wols**، رسمًا فيزيقيًا يكون التشديد فيه على حركة الرسام، رسمًا يكون في نهاية المطاف ملموسًا أكثر مما يكون مجردًا. هذه المتطلبات تمتد جذورها ومراجعها إلى فلسفة العصر: فلسفة "جاستون باشلار" **Gaston Bachelard** الذي أدت دراساته للعناصر، الأرض والنار والماء إلى إحياء الفطرة الجسدية للأشياء والذي يشدد على مادية الممارسات. وكذلك أُخذ الرسم الحركي إلى حيث التقى فكر "مِرلو - پونتي" **Merleau-Ponty** الذي عرّف في كتابه **Phénoménologie de la perception** [= فينومينولوجيا الإدراك] (١٩٤٥) الجسم على أنه مَرْسانا في العالم يفكر في الثنائية الروحية والجسدية للإنسان على نحو غير ديكارتي جاعلاً الأهمية كل الأهمية للكائن على اعتبار أنه جسد. والرائدان "هانس هارتونج" **Hans Hartung** و"أُتو ڤولس" **Otto Wols** – ولكن جزئيًا أيضًا "چورچ ماتيو" **Georges Mathieu** و"كاميل برين" **Camille Bryen** و"ميشيل تاپييه" **Michel Tapié** و"نيقولا دي ستال" **Nicolas de Stael** نتعرف إليهم في هذه العبارات. وليسوا وحدهم: ففي الناحية الأخرى من الأطلسي نمت التعبيرية التجريدية حول "پوللوك" **Pollock** و"كونينج" **Kooning**– ونكتفي بذكر كبار المشاهير – وأخذت بهذا التيار وأسهمت في إعادة تشكيل الجغرافيا الفنية التي كان مركزها حتى ذلك الحين في باريس. واستهل ما اتسم به فن الرسم الأمريكي الفتي من استقلال ذاتي وديناميكية بعد الحرب علاقة تَنافُس دائمة بين العاصمتين الباريسية والنيويوركية تشرفت كل واحدة منهما بأن تلقبت بلقب عاصمة الفن الحديث. وهكذا فقد بدأ في سنوات ما بعد الحرب ذلك الحوار بين باريس ونيويورك الذي يغذي ويفتح المستقبل أمام جزء كبير من الفن المعاصر.

في منتصف الخمسينيات بدأت على ما يبدو بوادر تحول قوامُهُ: امتهانُ المجرّد، إعادةُ استخدام أشكال بالية، تراجعٌ معين للإبداعية، أدت هذه الأمور إلى إلزام التجريد سلوك طريق نزعة أكـاديمية جديدة. وهذا هو ما توجسه مـنذ عـام ١٩٥٠ النـاقد "شـارل إستييـن" **Charles Estienne** عندمـا أطـلق قـذيفته المتأججـة **L'Art abstrait est-il un académisme?** [= هل الفن المجرد نزعة أكاديمية؟]

وفي صالح أزمة الهوية هذه ظهرت من جديد مشكلة كيان عرض التصويرية **figuration** ومكانها. وتركز هذا الجدال على "بالتوس" **Balthus** وبخاصة على الرسام والنحات "چاكوميتّي" **Giacometti**. كان "ألبرتو چاكوميتّي **Alberto Giacometti** قد استُبعد من الحركة السريالية في نهاية السنوات الثلاثينية، ووجد نفسه بعد الحرب متوافقًا من حيث الطور مع الخطاب الوجودي. وتماثيله الصغيرة التي اختزلها شيئًا فشيئًا إلى خيط هي على صورة الإنسان الحديث الذي «لم يقف أمره عند حد أنه لم يعد يملك شيئًا، بل أصبح (هو) لا شيء أكثر من (أنا)» ("فرانسيس پونج" **Francis Ponge**). والتساؤل عن التصويرية **figuration** يُطرح على نحو غير معهود عن طريق الفن المقدس. وواقع الأمر أن الفن المعاصر بإيعاز من الأب "كوتيرييه"**Couturier** أحاط لأول مرة منذ قرون بالأماكن الدينية، في كنيسة "أسّي"**Assy** ومصلى "ڤانس" **Vence** وكنيسة "أودانكور"**Audincourt**. واعتبر العرض التصويري ضروريًا للفن المقدس ومن ذلك الثورة والمجادلات والاحتجاجات التي أثارتها رسوم النوافذ الزجاجية المجردة لـ "فرنان ليچيه" **Fernand Léger**.

موسيقات معاصرة

مثل الموسيقى التي كُتبت بعد ١٩٤٥ كمثل المسرح أو الرسم، فهي بنت الحرب. وهي تفصح عن كَلَفٍ كبير بالمأساة التي عاشتها الحضارة الغربية وتحاول أن تخترع عوالم صوتية مختلفة.

• التدفق التسلسلي

في اكتشاف أعمال أقطاب "مدرسة ڤيينا" التي تمثل نقطة انطلاق التفكير بعد الحرب يلعب رجلان دورًا إيصاليًا جوهريًا: "أوليڤييه ميسّيين" **Olivier Messiaen** و"رينيه لايبوڤيتس" **René Leibowitz**.

كان أولهما "أوليڤييه ميسّيين"**Olivier Messiaen** معروفًا بمصنفاته للأرغن في الثلاثينيات، وكان له تأثيره الحاسم في شباب المؤلفين الموسيقيين في ذلك العصر عن طريق عمله التعليمي الغزير في الكونسرڤاتوار. وأتاح لتلاميذه أن يكتشفوا في آن واحد الموسيقات غير الغربية من الهند أو من بالي والمصنفات الموسيقية لـــ "بارتوك" **Bartok** و"شونبرج" **Schönberg** و"برج" **Berg** التي كانت قد توارت في النسيان كل النسيان. وعند الخروج من مَطْهَر "شونبرج" **Schönberg** وتلاميذه، مارَس "رينيه لايبوڤيتس" **René Leibowitz** الذي كان من تلاميذه، عملاً أكثر جسارة. فقد جرّد بدروسه وكونشرتاته ومؤلفاته النظرية حملة حقيقية لرد شرف هذه الموسيقى «التسلسلية» الاثنا عشرية(1) – التي سميت هكذا لاستخدامها تسلسل اثنى عشر صوتًا – التي كان "شونبرج" **Schönberg** أول من

---

(1) Musique "sérielle" dodécaphonique

ابتكرها، ثم قام تلميذاه "ألبان بِرج" **Alban Berg** و"أنطون فون ڤيبرن" **Anton von Webern** بـتحقيق شهرتـها. أما تلاميذ "رينيه لايبوڤيتس" **René Leibowitz** و"أوليڤييه ميسّيين" **Olivier Messiaen** الفرنسيون "پيير بوليه" **Pierre Boulez** و"چان بارّاكيه" **Jean Barraqué** و"موريس لي رو" **Maurice Le Roux** و"سيرج نيج" **Serge Nigg** فسيكونون سديمًا من الموسيقيين كانت موسيقى"شونبرج" **Schönberg** تمثل بالنسبة إليهم نهجًا يتبعونه وإمكانية للخروج من اضطراب اللانغمية **atonalité**. على شاطئي نهر الراين وفي إيطاليا جرى تجريب نشيط يدور حول مفهوم «التسلسلية». وتمثّل «التسلسلية» في فرنسا جزءًا من أعمال "ميسّيين" **Messiaen** وبخاصة: **Mode de valeurs et d'intensités** [= صيغة قيم ودرجات الشدة] (١٩٥٠) حيث أقنع عن طريق تشعب وثراء التوليفة التي أعدها أصعب المترددين. يسمح هذا المثال لشباب الفنانين بأن يعوا تسلسليةً تطبق على كل پارامترات الصوت، الزمن، الشدة، الرنّة، وليس فقط الارتفاع الذي كان الشـيء الوحيـد الذي حفـل بـه "شونبـرج" **Schönberg** – وسيقع على "پيير بوليـه" **Pierre Boulez** صياغة المذهب. و"پيير بوليه" **Pierre Boulez** هو بلا شك الذي دفع المنطق التسلسلي إلى أبعد مدى. وبينما كان يؤلف كتبًا واضحة: **Livre pour quatuor** [= كتـاب للأربعـة] (١٩٤٩) وكتـاب **Le Marteau sans maître** [= المطرقة بدون معلم] (١٩٥٠) وكتاب **Livre des structures** [= كتاب البنيات] (١٩٥٢)، بدأ مسيرة مجيدة رئيسًا لأوركسترا، فترأس فرقة الـ "دومين موزيكال" **Domaine musical** التي حملت رسالة التعريف بالموسيقى المعاصرة. وتجاوزت الديناميكية التي خلقها هؤلاء المؤلفون الموسيقيون الشباب الحدود القومية في فجر الخمسينيات: فقد أجريت بحوث شبيهة في إيطاليا مع "لويچي نونو" **Luigi Nono** و"لوتشيانو بيريو" **Luciano Berio** أو في ألمانيا مع "كارلهاينتس شتوكهاوزن" **Karlheinz Stockhausen**.

- **موسيقات محسوسة وإلكتروأكوستيكية**

في نفس الوقت الذي شهد التطور «البعد ڤيبرني» [= ما بعد "أنطون فون ڤيبرن" **Anton von Webern**] والذي يمثله "پيير بوليه" **Pierre Boulez**، ظهرت بدايات نمط آخر من الحداثة الموسيقية فيما يسمى بالموسيقى المحسوسة التي سرعان ما لحقت بها الموسيقى الإلكتروأكوستيكية[1].

والموسيقى المحسوسة **concrète** عبارة عن تسجيل لأصوات طبيعية أتاحه ظهورُ أجهزة التسجيل - الريكوردرات. وترأست باريس مولد هذا النمط من الموسيقى في شخص "پيير شيفّر **Pierre Schaeffer** المتخصص في الهندسة والذي عمل مهندسًا للصوتيات - الأكوستيك **acoustique** - في الإذاعة. وترجع أول خلطات ونقلات للأصوات إلى عام ١٩٤٨ وأقيم أول حفل للموسيقى المحسوسة في عام ١٩٥٠ حيث قدمت "سيمفونية لرَجُل واحد وحيد" **Symphonie pour un homme seul** بالتعاون مع "پيير هنري" **Pierre Henry** التلميذ الرئيسي لـ "پيير شيفّر **Pierre Schaeffer**. وما أكثر الموسيقيين الشباب من مثل "پيير بوليه" **Pierre Boulez** أو "يانّيس إكسيناكيس" **Yannis Xénakis** الذين اهتموا بمجموعة أبحاث الموسيقى الملموسة التي أنشأها "پيير شيفّر **Pierre Schaeffer** في ظل المؤسسة الإذاعية. ولم يدم هذا الاهتمام طويلاً، ولكن التأثير كان عميقًا.

إلا أن الموسيقى الإلكترونية **électronique** - القائمة على أساس الأصوات المصطنعة التي يتم ابتداعها وجمعها وتغييرها وتحريفها على حسب المزاج - نافست بشدة الموسيقى المحسوسة؛ واندمج الاثنان في النهاية معًا في الموسيقى «الإلكتروأكوستيكية **électroacoustique**» التي تعايشت فيها الأصوات الطبيعية

---

(1) Musique électroacoustique

والأصوات المصطنعة في الاستُديو. وبينما وُلد الاستُديو الأول في ألمانيا في عام ١٩٥٣، أكبت فرنسا بدورها على هذا النمط من الأبحاث تحت عصا قيادة "بيير هنري" **Pierre Henry** الذي سار على أثر"بيير شيفّر **Pierre Schaeffer** في جمعه وتخزينه آلاف الأصوات بولع دونه ولع ماسك دفاتر المحفوظات. ثم إن مبدأ الموسيقى الإلكتروأكوستيكية جرى الرجوع إليه وزيادة ثرائه عن طريق تطبيق اعتبارات رياضية على الموسيقى كما في حالة "يانّيس إكسيناكيس" **Yannis Xénakis**.

• **موسيقات وألوان أخرى من الحداثة**

وجدت الموسيقى في شعر زمانها جزءًا من استلهامها. أسلوب اللعنة والعنف في شعر "هنري ميشو" **Henri Michaux** يفرض على نحوٍ نموذجي عالمًا تمزق إربًا إربًا وذلك موضوع تأمل في الفن المعاصر كله، أما "رينيه شار" **René Char**، فبعد أن كان سرياليًا ومقاومًا انسل من الشعر النضالي لكي يكتب قصائد قصيرة يفجر فيها لغة حذفٍ صاعقة منغلقة لم يقصر انغلاقها عن خلب ألباب الفِتيَة من المؤلفين الموسيقيين. وسواء جاء الشعر من السريالية كما في حالة "رينيه شار" **René Char** أو"هنري ميشو" **Henri Michaux**، أم نمّى بلاغة سخرية لاذعة أشد اللذعة، أم جعل من نفسه شعر الأشياء الأثير إلى "فرنسيس بونج" **Francis Ponge**، فقد مثل الشعر بعد ١٩٤٥ على أنه تفكير في اللغة: كان الهدف هو غسل الكلمات من الران الذي تراكم عليها، فلم يكمن التطور الشعري في الشكل ولم يكمن في المضمون، وإنما في لغة تتجه إلى أن تصبح غايةً في ذاتها، إبداعًا خالصًا أصيلاً. بهذا المعنى فإن المحاولتين – الموسيقية والشعرية – تتلاقيان وتقوى إحداهما الأخرى.

والرقص فن يتأسس على الموسيقى، كما أن الموسيقى أمكنها أن تنبثق من الشعر. وسرعان ما يتخذ مصممو الرقص إجراء الانقلاب. وواقع الأمر أن عالم الرقص لم يجمد في التصلب الأكاديمي للباليه الكلاسيكي الذي حنّطه تمسك النجوم بالكمال. أما الرقص الذي وُصف بأنه رقص «حر» أو «حديث» فقد نما نموًا هائلاً في الولايات المتحدة الأمريكية محررًا الأجسام من تصلب مفرط الثقل ناتج عن تقنية تعبير مختلفة. وتحت تأثير "مارثا جراهام" **Martha Graham** التي قدمت رقصها في فرنسا في عام ١٩٥٤، ونَشَرَ "الرقص الحديث" في فرنسا مفردات فن رقص متجدد كل التجدد - وتكلم الناس آنذاك عن «باليه تجريدي» يتطلب بالضرورة مساندة موسيقية هي أيضًا ثمرة تفكير جديد. وهكذا نجح "موريس بيچار" **Maurice Béjart** باعتباره واحدًا من الأوائل في مزاوجة المستجدات المجلوبة بقاعدة كلاسيكية والتقى موسيقى"پيير شيفّر **Pierre Schaeffer** الملموسة: وتم تصميم وإخراج باليه "سيمفونية لرجل وحيد" **Symphonie pour un homme seul**. وعلى عكس الموسيقى المعاصرة التي لم تستطع قط أن تخرج من الحي الموصد، استطاع الرقص بفضل "موريس بيچار" **Maurice Béjart** خاصة أن يجد وأن يبدع جمهوره على مر السنين.

هكذا بدأت الفنون الأكاديمية بعد صدمة الحرب العالمية الثانية تطويرًا متضافرًا يضعها على قدم المساواة في النصف الثاني من القرن. وتواصلت الأفكار بين الفنانين والإنتليكتواليين، حتى عندما كان الكلف بالناحية الثانية يشغل بال الإنتليكتواليين بشدة أكثر من الفنانين. وواقع الأمر أن المسار الزمني الفكري تعلمه بوضوح سافر الحربُ الباردةُ وكسورُها العديدة.

إيديولوجية ماندارينية مترفعة: الإنتليكتواليون «المسلحون» بعد الحرب

الطرد إلى المنفى وازدواجية الحرب الباردة، تصدعات ناجمة عن نضال المستعمرات: حركة التاريخ صاخبة. تحالف مع التشرب **imprégnation**

الماركسي الشديد الذي كان سائدًا لدى الكتّاب الفقهاء **les clercs** في السنوات ١٩٤٥-١٩٥٠، وهي تشرح جزئيًا انطباع التشبع بالشأن السياسي وبالشأن الإيديولوجي في خطاب الإنتليكتواليين. والعصر قد استخلص بالتقطير عقيدةً مفادها «كل شيء سياسة» الفن والأدب والقول والسكوت كلها أيضًا وبالقدر نفسه أعمال سياسية وعلامات دالة على التزام صاحبها الإنتليكتوالي.

وذلك لأن الإنتليكتواليين **les intellectuals** يلتزمون.

هذه السنوات العشر صنعت وثبّتت نمط الإنتليكتوالي «المسلح»، الإنتليكتوالي الفرنسي من نوع نِصفُهُ مرشد روحي ونصفُهُ نبي سياسي لا يتأفف من تولي المهام النضالية على اختلافها وتنوعها، من توقيع المنشورات إلى توزيع الكتيبات.

وبينما النخبة الذكية - الإنتلجينسيا - الفرنسية تبث أشعتها في الخارج، ويصبح "سارتر" **Sartre** و"كامي" **Camus** شخصيتين عالميتين، كانت فرنسا تهبط إلى المستوى الثاني بين القوى الدولية، ولن تلبث أن تصبح دولة «تابعة»، مهما قيل في شأن التبعية، نتيجة لتطبيق مشروع مارشال **Marshall**.

الأستاذية السارترية

تنطبع فترة ما بعد الحرب إنتليكتواليًا بشخصية "سارتر" الحاضرة كل الحضور في كل مكان، وبالوجودية بين ظهراني جمهور اتسع وتجدد. وأصبح "جان - پول سارتر" **Jean-Paul Sartre** باعتباره رمزًا وملخصًا لعصره موضوع تكريس إنتليكتوالي غير مسبوق يضمن للفلسفة الهيبة والهيمنة اللتين نعم بهما الأدب قبل أعوام خلت. أما المذهب الوجودي فقد ذاب في الهوامش القليلة التفلسف في "سان- جرمان- دي- پري" **Saint-Germain-des-Prés**...

• **الوجودية: فكرة في القرن .**

الوجودية هي على حد قول "إدجار موران" **Edgar Morin** «إيديولوجيا حنين في مرحلة ما بعد المقاومة» تندرج في التساؤلات والتناقضات التي هي من خصائص العصر في لحظة بدأ فيها الانسجام الوطني يتفتت.

الحاجة الملحة إلى فكرة ملموسة أكثر، تلك الحاجة التي تجلت إبان السنوات الثلاثينية، رأت من الناحية الفلسفية نتيجة مؤكدة في الفينومينولوجيا السارترية القادرة على التقاط صميم جوهر المُعاش عندما تفكر المثالية عقلانيًا بمصطلحات مفاهيم مجردة. ولكن لا شك في أنه من الضروري الإلحاح أكثر على الصدمة الكبيرة التي يشهد عليها المسار السارتري وهو في هذه الحالة مسار جيل كامل: اكتشاف التاريخ عن طريق الحرب وحرماناتها وبشاعاتها. كان "سارتر" **Sartre** و"سيمونه دي بوفوار" **Simone de Beauvoir** متبلدين كل التبلد حيال الشأن السياسي قبل ١٩٤٠، يحبذان ويعيشان حرية متفردة صارمة التفرد، وإذا بهما يكتشفان ما ستسميه "سيمون دي بوفوار" **Simone de Beauvoir** «قوة الأشياء»، قوة الملموس التاريخي المقاوم للإرادة الإنسانية.

و"سارتر" **Sartre** لم ينس هذا هو أيضًا. انطلق من عدمية معاصرة تمامًا عن الشعور باللامعقول والوعي بالعدم وحاول أن يستنبط معنىً وأن يتغلب على الفراغ: من **La Nausée** [=الغثيان] (١٩٣٧) إلى **Les Chemins de la liberté** [=طُرُق الحرية] (١٩٤٣-١٩٤٩) ويسعى إلى خلق رؤية للعالم انطلاقًا من كونٍ، هو بذاته محروم من المعنى. إذا «كان الإنسان هو "الكائن الذي به أتى العدم إلى الدنيا»، فإن الحرية والحياة تبدآن «على الناحية الأخرى من اليأس». الوجودية إذن تريد لنفسها أن تكون فلسفة متفائلة، فلسفة للعمل الواضح لا تكون فيه الحرية مجرد احتمال، بل على العكس تتحقق على نحو ملموس في الالتزام.

ومذهب الالتزام هنا أيضًا متوائم تواؤمًا كاملاً مع زمانه. فالالتزام السارتري، إذ يستجيب لألوان التردد والقلق لدى إنتليكتواليّي اليسار الذين يستنفرهم سياق سياسي يدفعهم إلى العمل، يعبر عن تناقضات الفكر والعمل، ويصوغ بجلاء – وبخاصة في المسرحيات (Le Diable et le Bon Dieu [=الشيطان والإله الطيب] ١٩٥١) – صنوف التباس العمل حيث يستبعد النقاءُ الفعاليةَ والعكس بالعكس.

وارتباط الفكر بزمانه على هذا النحو هو بلا شك من مفاتيح نجاحه، ولكن ما يزال من الضروري أن يؤخذ في الاعتبار ما لزعيمه من استثناء مطلق، فهو بطل التدخل في كل الأحوال، وأخذ الكلمة على كل جبهات المثقف التي تتاح له.

• "چان - پول سارتر": «المثقف الشامل»

تَمَثَّل عامل من العوامل الجوهرية للنجاح السارتري في تحقيق اتحادٍ كان تحقيقه حتى ذلك الحين غير محتمل، اتحاد شخصين ظلا زمنا طويلاً متضادين ألا وهما: الأستاذ والكاتب. ولا يقف الأمر فقط عند حد أن شخصية "سارتر" Sartre تربط الوظيفتين معًا، ولكنه يثبت نفسه بالشواهد مؤلفًا مسرحيًا وفيلسوفًا ثم صحفيًا عن قريب في مجلة *"لي تان مودرن"* Les Temps modernes [=العصور الحديثة] التي أسسها في عام ١٩٤٥. وكان الرأي عند "سارتر" Sartre في ذلك العصر هو أن الاهتمامات الإيديولوجية فوق الاهتمامات الشكلية. سيقوم الأدب وبخاصة المسرح بخدمة الفلسفة بالإسهام في التبسيط والتعميم الشعبي لمشروعها: Les Mouches [=الذباب] (١٩٤٣) وHuis clos [=جلسة مغلقة] (١٩٤٤) مسرحيتان تحملان فكر "سارتر" Sartre إلى جمهور غير محدود بالدوائر الفلسفية. وعن طريق عباراتٍ صادمة – من قبيل «الجحيم هو الآخرون» – وعُقَدٍ بسيطة

يتكون ما يشبه أن يكون استعدادًا وجوديًا للتفكير وللحياة يجري تصديره إلى العالم كله. يضاف إلى ذلك أن "سارتر" **Sartre** بنقده الأدبي الحاد القاطع وبتنظيره للقضية الأدبية في كتابه **Qu'est-ce que la littérature?** [= ما الأدب؟] (١٩٤٨) يحاصر سلطات ونفوذ مَن يبدع ومَن يكرِّس.

ويكمل "سارتر" **Sartre** أدواته بإنشاء مـجلة الوجودية "لـي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] التي تضمن له هيمنة إنتليكتواليـة بلا منازع.

• مجلة "العصور الحديثة": هيمنة فكرية

تحتل مجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] في الحقل الإنتليكتوالي بعد الحرب مكانًا يمكن أن يقارن بالمكان الذي كانت مجلة **NRF** تحتله فيما مضى. أنشأها "سارتر" **Sartre** وفريقه لكي تكون لديه آلة استراتيجية للتدخل في الحياة العامة. وتقدم مجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [=العصور الحديثة] صياغة شعبية لنموذج المجلة «الملتزمة» المتعددة القيم، الأدبية، الفنية، والأحداث الجارية، وهي تتخذ موقفًا سياسيًا صريحًا يشد وتره بمحاجة على المستوى الفلسفي. إلى جانب مجلة "اسپْري" **Esprit** التي كانت تتمتع بشرعية إنتليكتوالية لا جدال فيها ولكنها تمثل فقط قطب الكاثوليكية التقدمية، ومجلة "كريتيك" **Critique** التي كان يحركها "چورج باتاي" **Georges Bataille** و"موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** و"پيير كلوسّوڤسكي" **Pierre Klossowski**، وكانت منعزلة نسبيًا عن زمنها لا تصل إلا إلى جمهور محدود من الجامعيين، وأخيرًا مجلة "نوڤيل كريتيـك" **Nouvelle Critique** الناطقة بلسان شيوعية مفرطة الدجماطية، كانت مجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور

الحديثة] تهيمن بلا جدال على الساحة طوال العَقد الذي تلا "التحرير" اعتمادًا على هيبة رئيسها وعلى الدقة المتبعة في مقالات كتّاب المجلة، صغارًا كانوا أو كبارًا: كانـت "سيمونـه دي بوفـوار" **Simone de Beauvoir** و"مـيرلو پـونتـي" **Merleau-Ponty** و"ريمون آرون" **Raymond Aron** (في البداية) و"ميشيل ليريس" **Michel Leiris** الرءوس المفكرة والمعلمين الموجِّهين للمجلة في سنواتها الأولى؛ وكان "روچيه ستيفان" **Roger Stéphane** و"كلود بورديه" **Claude Bourdet** و"دانيل جيران" **Daniel Guérin** ثم "چان كو" **Jean Cau** و"كلود لانزمان" **Claude Lanzmann** ومارسل بيچو" **Marcel Péju** و"فرنسيس چـانسون" **Francis Jeanson** متعاونين يكتسبون من الأهمية بحسب حالات التراجع والانسحاب.

كانت حالات التراجع والانسحاب تحدث لأن المجلة كانت غارقة مثل عصرها كله تحت وطأة وسواس التموقع بالقياس إلى الماركسية، «الأفق الذي لا يمكن تجاوزه» ("سارتر" **Sartre**) للفكر الفلسفي المعاصر. في هذه المواجهة مع فلسفة "ماركس" **Marx** التي كان الحزب الشيوعي يمثلها رسميًا في فرنسا تأرجح تطور المجلة من النقد المهذب إلى المرافقة المتضامنة إلى أبعد الحدود.

تطهير الإنتليكتواليين

كثيرًا ما قورنت القسوة في تطهير الإنتليكتواليين بالرأفة البالغة التي مُنحها «المطهرون» في المجال الاقتصادي. كان الصحفيون والكتّاب مستهدفين على نحو خاص: وكان دوام كتاباتهم يتيح للعدالة أن تعد بسهولة ملفًا جديرًا بهذا الاسم. وهكذا كانت البنيات الاقتصادية تحظى بالرفق، وكان المديرون في

الصحافة أقل تعرضًا للمضايقات من الصحفيين، وكان رؤساء التحرير في العالم الإنتليكتوالي يسامَحون أكثر من كتّابهم. والشيء المؤكد هو أن لجنة للتطهير تم تشكيلها بسرعة لتقضي في جرم عالم النشر الذي وافق بنسبة ضخمة على «قائمة أُوتّو Otto»، ولكن حالات الإدانة كانت نادرة باستثناء البعض وبخاصة "جراسيه" Grasset.

كان التطهير الإنتليكتوالي يقوم - علاوة على المحاكمة القانونية المنصبة على حالات التعاون السافرة مع العدو - على مبدأ التفرقة العنصرية: قامت اللجنة القومية للكتّاب CNE التي تكونت في سرية كاملة من شخصيات مختلفة: "چان بولهان" Jean Paulhan و"أراجون" Aragon و"فرانسوا مورياك" François Mauriac و"چان جيهينو" Jean Guéhenno و"إيديث توماس" Édith Thomas و"چان - بول سارتر" Jean-Paul Sartre و"سيمونه دي بوڤوار" Simone de Beauvoir و"پول إيليوار" Paul Éluard و"ڤركور" Vercors و"ريمون كونو" Raymond Queneau و"شارل ڤيلدراك" Charles Vildrac بوضع قوائم «سوداء»؛ وكان أعضاء اللجنة القومية للكتّاب CNE وقد جللتهم هالات الهيبة بفضل نشاطهم في المقاومة يرفضون كل تعاون مع جرائد أو مجلات قد تنشر نصًا موقعًا بإمضاء واحد من الكتاب المشتبه في تعاونهم مع العدو. نذكر من بينهم: "روبير برازيّاك" Robert Brasillach، و"لوي فردينان سيلين" Louis-Ferdinand Céline و"ألفونس دي شاتوبريان" , Alphonse de Châteaubriant و"چاك شاردون" Jacques Chardonne و"پيير دريو لا روشيل" Pierre Drieu la Rochelle و"چان چونو" Jean Giono, و"مارسل چوهاندو" Marcel Jouhandeau و"شارل مورّا" Charles Maurras و"هنري دي مونترلان" Henry de Montherlant و"پول موران" Paul Morand... والاستبعاد من عالم الأدب تواكبه بالنسبة إلى الأشد تورطًا ملاحقة قضائية.

من خريف ١٩٤٤ إلى خريف ١٩٤٥ كان عدد معين من القضايا حديث الناس من بينها قضية "هنري بيرو" Henri Béraud صحفي في جريدة "جرينجوار" Gringoire ومجادل كان يُخشى جانبه، اتهم بالتخابر مع العدو، وأدين ثم عفا عنه الرئيس ديجول de Gaulle في النهاية، وقضية "شارل مورّا" Charles Maurras المدير المشارك لجريدة "لاكسيون فرانسيز" L'Aktion française والذي كان معلمًا أثر في تفكير جيل كامل، وأدين وحكم عليه بالسجن المؤبد؛ وقضية "چورچ سواريز" Georges Suarez المدير السابق لجريدة "أوچوردوي" Aujourd'hui الذي أدين وكان أول صحفي ينفذ فيه حكم الإعدام؛ ورفض الرئيس ديجول de Gaulle العفو عن "روبير برازيّاك" Robert Brasillach الذي كان رئيس تحرير جريدة "چي سوي پارتو" Je suis partout. وفي ٦ فبراير ١٩٤٥ نفذ حكم الإعدام في "روبير برازيّاك" Robert Brasillach"، وفي ١٥ مايو من العام نفسه قتل "پيير دريو لا روشيل" Pierre Drieu la Rochelle نفسه بعد محاولات انتحار فاشلة.

و"التطهير" الذي تعرض له الإنتليكتواليون يطرح دائمًا مشكلة مسئولية المبدع حيال كتاباته، وبالتالي درجة إذنابه. في ساحة الأدب يرتسم حول هذا الشأن بوضوح معسكران، المعسكر الأول يضم الكثير من المقاومين والشيوعيين "ڤركور" Vercors و"كلود مورجان" Claude Morgan، ولكن أيضًا "چوليان بندا" Julien Benda و"كامي" Camus أو "سارتر" Sartre يتلخص رأيهم في المسئولية الكاملة. « الانتقام عبث، ولكن نفرًا من الرجال لم يكن لهم مكان في العالم الذي كانت هناك محاولة لبنائه» ("سيمونه دي بوڤوار" Simone de Beauvoir)؛ أما المعسكر الآخر فيضم رجالاً مثل "پولهان" يحتجون بالحق في ارتكاب خطأ سياسي، حيث إن الموهبة الأدبية تمثل الناحية الجوهرية، أو مثل "فرانسوا مورياك" François Mauriac الذي لقب بت «القديس سان فرانسوا دسيِّز

«Saint- François des Assises»[1]، وهؤلاء يدعون إلى روح السماحة. على أن الخط الفاصل بين الرأيين يميل إلى التلاشي بمرور الوقت وبتعدد سوء التطبيق والحماقة في التعامل مع "التطهير". و"كامي" Camus الذي كان يقود النزال ضد "فرانسوا مورياك" François Mauriac في "كومبا" Combat وقع في نهاية المطاف طلب العفو عن "برازيّاك" Brasillach وخلص في أغسطس ١٩٤٥ إلى أن: «كلمة تطهير أصبحت في حد ذاتها مؤلمة وأصبحت المسألة مشكوكًا فيها».

وواقع الأمر أن عملية التطهير منذ بدايتها شابها عدد من المخالفات في إجراءات القضايا وكثير من المبالغات والمزايدات من شأنها أن تجعل أشد المدافعين حماسًا يشكون فيها، ولم تعد في مجملها ترضي أحدًا. ولكن هل كان العكس ممكنًا؟ لقد أدرك "ريمون آرون" Raymond Aron في مقال له بمجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [=العصور الحديثة] بكل حدة طبيعة اللبس الذي ينوء بثقله على التطهير بصفة عامة: «كان [التطهير] عملية ثورية وضعت في شكل قانوني، وقُدّر عليها تعريفًا ألا ترضي الثوريين ولا القانونيين».

الكهنوت الشيوعي

ارتماء الأجيال الشابة زرافات إلى الشيوعية بعد الحرب العالمية الثانية حدثٌ حاسم تاريخيًا لأن به بدأ آنذاك حوار مع الماركسية يمثل الخط التوجيهي لثلاثة عقود من الحياة الإنتليكتوالية الفرنسية. الحزب الشيوعي يجذب. وبطولة

---

(١) لعب تهكمي باسم المكان "أسيز" Assise الداخل في تكوين اسم القديس الشهير سان فرانسوا دَسّيز، وتحريفه إلى كلمة شبيهة بالفرنسية assises بالجمع معناها "محكمة الجنايات". (المترجم).

الاتحاد السوفييتي في أثناء الحرب تغذي هيبة الحزب الشيوعي الفرنسي **PCF** الذي احتُفل به في بلده لدوره في "المقاومة" ولأعضائه الـ «٧٥٠٠٠ الذين قتلوا ضربًا بالرصاص». وهذا هو الحزب، وقد ازدادت قوته بهذا البُعد التاريخي الجديد، يبدو في أعين المثقفين مجسمًا لمعنى هذا التاريخ الذي شارك فيه على هذا النحو المأسوي العنيف.

والحزب الشيوعي الفرنسي **PCF** يريد لنفسه أن يكون وطن المذهب الماركسي الذي أصبح – بعد عجز الليبرالية عن التصدي للدكتاتوريات الفاشية – يبدو كأنه المستقبل النظري والسياسي. وأخيرًا فأن يصير الإنسان شيوعيًا بعد ١٩٤٥، أمرٌ يعني من أوجه عديدة أنه يدخل في طائفة أخوية، وينتزع نفسه من العدم الفردي وأن يعتنق عقيدة مناولة يمكن فيها أن تتبددِ العزلةُ والتعاسةُ.

هذه الجاذبية المتعددة المدلولات للشيوعية تتجاوز صفوف أعضاء الحزب المضمومة لكي تمارس فعلها على «رفاق الطريق» من أمثال "چان كاسّو" **Jean Cassou** و"إيمانويل داستييه دي لا ڤيجيري" **Emmanuel d'Astier de la Vigerie** أو"چوليان بندا" **Julien Benda** وحتى على البيئات الكاثوليكية التقدمية لمجلة **Esprit**. الشيوعية الفلسفية لفترة ما بعد الحرب مباشرة تغطي إذن «سطحًا» اجتماعيًا وفكريًا ممتدًا أبعد الامتداد.

• حزب إنتليكتواليين؟

إذا صورنا بالأشعة السينية النخبة الذكية – الإنتيليجينتسيا – الشيوعية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وإبان الحرب الباردة، فإننا نضرب وندحض الأسطورة الميثية التي روجت أن كل الإنتليكتواليين الفرنسيين في ذلك العصر

كانوا شيوعيين. فلابد من إقامة ضروب من التمييز: فكثير من الإنتليكتواليين المرموقين اليوم كانوا آنذاك طلبة وأعضاء في حزب تركوه بعدئذ. تلك هي على سبيل المثال حال دفعات عديدة من طلاب "مدرسة المعلمين العليا" **École normale supérieure** الذي انضموا للحزب بأعداد حاشدة في عام ١٩٤٥ وما حولها. ومع ذلك فالحزب الشيوعي الفرنسي **PCF** يعلن راضيَ النفس أنه حزب الإنتليكتواليين. فما هو بحق الإنتاج الشيوعي في المادة الإنتليكتوالية والفنية؟ وواقع الأمر أن الإنتليكتواليين والفنانين الذين كانوا مجددين في فترة ما بعد الحرب لم يكونوا إلا استثناءً شيوعيين معترفًا بهم. جاستون باشلار **Gaston Bachelard** و"لوسيان فيبڤر" **Lucien Febvre** و"فـرنان بـرودل" **Fernand Braudel** و"كـلود - لـيڤي ستـروس" **Claude Lévi-Strauss** و"رينيه شـار" **René Char**... لا تعادلهم الشخصيات القليلة الخلابة التي ينوه بها الحزب على نحو منظومي: "أراجون" **Aragon** و"فريدريك جوليو- كوري" **Frédéric Jolio-Curie** أو"بيكاسّو" **Picasso**.

إنتليكتواليو الحزب يُستخدمون بصفة عامة لكي يعلقوا ويشرحوا ويروجوا أكثر من أن يبدعوا. ومع دخول فرنسا المتواصل في مرحلة اقتصادية صاعدة هابطة إبان الحرب الباردة، أصبح عملهم بشكل متزايد يجري على المستوى الإيديولوجي وبشكل متناقص على المستوى الإنتليكتوالي.

• كوماندوز المعركة الإيديولوجية

سرعان ما تدهور الوضع الدولي: في ١٢ مارس ١٩٤٧ أعلن خطاب "ترومان" سياسة الاحتواء **containment**؛ وفي ٥ يونيو ١٩٤٧ انطلق مشروع "مارشال" **Marshall** رسميًا؛ ورد السوفييت بإنشاء "الكومنفـورم" **Kominform**

في سبتمبر ١٩٤٧. وبهذه المناسبة تكهّن "إيچزانوف" Jdanov[١] بنشأة المعسكرين اللذين اقتسما العالم. وبينما تبلورت الكتلتان عن طريق مؤسسات واتفاقات، دخلت فرنسا هي أيضًا مضمار الانشقاق الكبير. وأصبحت الحرب هنا أكثر من أي مكان آخر إيديولوجية، وقاد الإنتليكتواليون المعركة.

كانت الأدوات التي عبئت لهذه الحرب منوعة ومن نمط جديد: من «معارك الكِتاب» وفيها أرسل الكتّاب المستَخدمون للتوزيع إلى كل صوب وحدب لترويج الأدبيات الشيوعية، إلى مجلات الحزب وأكمل مثل عليها مجلة *"نوفيل كريتيك"* **Nouvelle Critique**، مرورًا بالصحافة الشيوعية المتشعبة من مثل *"لومانيتيه"* **L'Humanité** [= الإنسانية]، *"لوفرون ناسيونال"* **Front national** [= الجبهة القومية]، مجلة *"لي ليتر فرانسيز"* **Lettres françaises** [= الآداب الفرنسية]، *"سي سوار"* **Ce soir** [= هذا المساء]... – الترسانة المعدّة ثقيلة، واللغة دائمًا توافقية، والأفكار مصبوبة في قالب أوامر الإدارة. واضطلع بالهجوم بعض المجندين الجدد المتحمسين لـ "ستالين": "چان كاناپا" **Jean Kanapa** الحاصل على درجة الأجريجاسيون في الفلسفة الذي سيصبح بسرعة مدّاح الـ "إيچزانوفية "الفكرية **jdanovisme** و"پيير ديكس" **Pierre Daix** الذي عُيِّن وهو في الخامسة والعشرين من عمره رئيس تحرير مجلة *"لي ليتر فرانسيز"* **Lettres françaises** [= الآداب الفرنسية] تلك المجلة الأسبوعية التي كانت تنعم آنذاك بالتقدير فجرفها إلى الأصولية الشيوعية والفشل العام.

هذا النضال المصمَّم تصميمًا صارمًا تجسد في الأدب والفنون بل حتى في العلوم باسم النظرة العالمية للحزب. وقام "لوران كازانوڤا" **Laurent Casanova**

---

(١) "إيچزانوف " **Andreï Alexandrovitch Jdanov** ١٨٩٦–١٩٤٨ منظر سوڤييتي مشهور له أفكار ومؤلفات في السياسة والاقتصاد وكذلك في الأدب والفلسفة والفنون تمثل المرحلة الستالينية. ولـه دور أساسي في إنشاء الكتلة الشيوعية (المترجم)

المكلف بالشئون الثقافية في قلب الحزب الشيوعي الفرنسي PCF باستيراد نظرية العِلْمَيْن، الليسينكية lyssenkisme(١) والواقعية الاشتراكية وفرضهما على الإنتليكتواليين المعنيين. ونشب نفس النمط من الجدل حول الفيزياء والكيمياء والعلوم الإنسانية وبخاصة التاريخ: وانصب النقد العنيف والإهانة على مجموعة عمل "الحوليات"(٢) Annales ممثلة في شخصي "لوسيان فيبڤر" Lucien Febvre و"فرنان برودل" Fernand Braudel اللذين اتهما بأنهما يمارسان تاريخًا وُصف بأنه بورجوازي.

أما فيما يتصل بالناحية الفنية فالمعيار الواحد الوحيد للنموذج الواقعي الاشتراكي هو الذي يمتدح نزعة عمالية ونزعة تفاؤل بالنجاح والفلاح. والإنتاج الشيوعي لهذه العصر عبارة عن أعمال وعظ ضحلة عديدة من قبيل *"موت ماركس"*، *"زيارة عائلة ماركس لإنجلس" [إنجلز]*، "متاريس يونيو ١٨٤٨"، بينما أثارت لوحة ستالين التي رسمها "بيكاسّو" Picasso فضيحة وكثيرًا من الاستهجان، لم يكن تصوير «أبو الشعوب العزيز» على هوى *أپاراتشيك* [=أقطاب] الحزب. "أندريه ستيل" André Stil في الأدب، جائزة لينين على روايته *"الصدمة الأولى"* (١٩٥٢) أو "أندريه فوجيرون" André Fougeron في مجال الرسم مثلاً، يحيطهم النقد التابع للصحافة الشيوعية بعبق بخور المديح الدائم. ومع ذلك، وعلى الرغم من الإمكانات المتاحة للحزب فإن فشل هذا المشروع واضح للعيان. من الناحية الجمالية الأعمال المنتجة على هذا النحو لا تصل إلى جعل العالَم غير الشيوعي يعترف بها، فهو يجهلها؛ من الناحية السياسية تلوح آثار الدعاية الشيوعية محدودة إلى أقصى حد. وواقع الأمر أن العالَم الإنتليكتوالي والفني الشيوعي – الذي يفضل

---

(١) عالم النبات الروسي ليسّينكو Trofim Denissowitsch Lyssenko حاول فرض نظرية تقوم على أساس تصورات توريثية جدلية مادية مفادها أن الصفات المكتسبة يمكن توريثها فيما سمي "الداروينية الإبداعية" وواجهت هذه النظرية رفضًا من جانب العلماء الثقات. (المترجم)

(٢) الحوليات = مجلة *"حوليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي"* Annales d'histoire économique et sociale التي أسسها في عام ١٩٢٩ "مارك بلوك" Marc Bloch و"لوسيان فيبڤر" Lucien Febvre وكانا آنذاك أستاذين في جامعة "ستراسبور". (المترجم)

دائمًا الأصولية الشيوعية على النتيجة المتحققة – يعمل في دائرة مغلقة «تتغذى فقط عن طريق جسر صوفي مع موسكو» وهو ما يعترف به "إدجار موران" **Edgar Morin** في نقده الذاتي **Autocritique**. (١٩٥٩).

لماذا في هذه الظروف يبقى الإنتليكتوالي الشيوعي في حزب ينساق فيه دائمًا إلى أن ينكر صفته باعتباره كاتبًا فقيهًا؟ علاوة على ألوان من المقابل المادي – إمكانية نشر أعماله والحصول على مساندة من دائرة قوية – والمقابل الرمزي التي لا يستهان بها، فيبدو أن تبعية الإنتليكتواليين لها جذور تغوص أكثر عمقًا في تأثيم البورجوازيين تأثيمًا يتولاه تجاه البروليتاريا حزبٌ شديد الانحياز للنزعة العمالية. والبعض، وقد تعبوا من المتناقضات الأبدية عند حدوث حدثٍ يحفز الغضب والاشمئزاز، يردون بطاقة انتمائهم دائمًا في ارتجاج عاطفي.

• مثقفون على أهبة الرحيل

كل إنتليكتوالي، سواء كان شيوعيًا أو رفيق طريق، له تاريخه الشخصي، ومساره الزمني الحميم، يضبطان إيقاع ما قامت بينه وبين الشيوعية من علاقات مضطربة عاصفة في كثير أو قليل من أمرها. بالنسبة للبعض، مثل "ألبير كامي" **Albert Camus** يمكن الإحساس بتبدد الوهم لديه منذ عام ١٩٤٧، بالنسبة إلى آخرين مثل "كلود أفيلين" **Claude Aveline** و"چان كاسّو" **Jean Cassou** كانت القطيعة بين الاتحاد السوفييتي ويوغوسلافيا السبب الذي تولدت عنه نهاية شهر العسل، أما بالنسبة إلى "مِرلو - پونتي" **Merleau-Ponty** أو "ڤركور" **Vercors** فقد كانت قضية "راچك" **Rajk**(١) هي التي رسمت الحد النهائي لما يمكن احتماله.

---

(١) راچك" **Lászlo Rajk** شيوعي مجري ١٩٠٩-١٩٤٩ له تاريخ في الكفاح والانتصار للشيوعية، ووصل إلى منصب سكرتير الحزب الشيوعي المجري ووزير الخارجية، واتهم بالتآمر، وجرت محاكمته في عام ١٩٤٩، ويقال إنه اعترف بأنه مذنب، وحكم عليه بالإعدام، ونفذ الحكم، وبعد سبع سنوات – في عام ١٩٥٦ – بُرّئ ورُد إليه اعتباره. (المترجم)

وكما أنه كانت هناك موجات من الانضمام إلى الحزب بعد ١٩٤٥، كانت هناك موجات من الاستبعاد أو الخروج منه في تواريخ مفتاحية لها دلالتها. ويعتبر عام ١٩٥٦ أحد هذه التواريخ، حيث نشر خروشتشيف في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي للاتحاد السوفييتي تقريرًا اعترف فيه صراحةً بجرائم الاستالينية - من معسكرات وقضايا وتصفيات - مجموعةً في اعترافٍ تطهري كبير موجه للعالم كله. ويعتبر هذا التقرير بمثابة كشّاف أعيد قياسًا عليه تفسير كل الأحداث البارزة في السنوات السابقة: شهادة "ڤيكتور سيرچ" **Victor Serge** وشهادة "بوريس سوڤارين" **Boris Souvarine** في الثلاثينيات، وشهادة "كراڤشينكو" **Kravchenko** و"داڤيد روسّيه" **David Rousset** وشهادة "مارجريه بوبر - نويمان **Margaret Buber-Neumann** في الأربعينيات عن وجود معسكرات عمل؛ القضايا الكبيرة للديموقراطيات الشعبية...

وسواء جاء «رد البطاقة» قبل أو بعد ١٩٥٦ فقد كانوا يعيشون القطيعة على نحو مأسوي. وسيقول "إدجار موران" **Edgar Morin** « الاستبعاد جعلني يهوديًا أشد مما كنت".

ثم إن القطيعة لم تكن تحدث كالنازلة الأليمة المباغتة، بل كانت تشق طريقها عامًا بعد عام مستهدفة شيئًا فشيئًا منظومة إيمانية ترسّخت بصلابة في منطق تصوفي ديني يمكّن من هضم كل عملية جديدة وكل مسألة جديدة. ولهذا كان خروج الاستالينية الإيديولوجية دائمًا طويلاً ومعقدًا وأليمًا.

ولكن هذه المعاناة لم تكن القدَر الذي أصاب كل الإنتليكتواليين الفرنسيين: ففي مواجهة الشيوعية والمجموعة الوجودية اللتين تفترشان حيزًا جغرافيًا أكثر تقلبًا وبعدًا عن التحديد، يظهر من جديد ذكاء يميني ثَبَّتته نزعته الضدشيوعية.

شعارٌ طوطمي ومحظورٌ تابو: الضدشيوعية

خِزيُ اليمين عند نهاية الحرب، والقوة الإيديولوجية للحزب الشيوعي، أمران جعلا الضدشيوعية محظورًا – تابو[١] – عنيدًا في الحياة السياسية والفكرية: وهكذا كان كل إنتليكتوالي ذي شرعية في نهاية الأربعينيات ينتمي إلى اليسار.

إلا أن البعض – لأسباب سياسية أو إيديولوجية أو بكل بساطة لأسباب جمالياتية – خرقوا هذا المحظور. فاستنزلوا على أنفسهم صواعق الأنصار [الشيوعيين] وبقوا نسبيًا على هامش الحياة الإنتليكتوالية الفرنسية دون اعتبار لمستوى أعمالهم.

• *«زمن الأرَضة» أو رفض الشيوعية*

زمن الأرَضة[٢]: هكذا يصف "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** موقف الانكسار والازدراء المتبادل الذي حرضت عليه الحرب الباردة. وهو قد جمع أمــره على أن يقطـــع حبل الهيمنة الشيوعية فأنشأ في عام ١٩٤٨ مجلـــة *"لا تابل روند"* **La Table ronde** [= المائدة المستديرة] التي نشرت مقالات مختلفة التوجهات نابعة من دوائر أدبية غير شيوعية، واستأنف معارضته للاستالينية في مقالات *بعنوان "بلوك نوت"* **«bloc-notes»** كان ينشرها أسبوعيًا في مجلة *"الإكسبريس"* **L'Express**. من الشخصيات الأخرى الضالعة بالضدشيوعية الفرنسية "ريمون آرون" **Raymond Aron** وهو بكل تأكيد من أكثر العارفين

---

(١) الطوطم **totem** والتابو **tabou**. استعارة من عنوان كتاب من تأليف زيجموند فرويد. (المترجم)

(٢) حشرة قارضة تنخر الخشب. (المترجم)

بمؤلفات ماركس التي أكب على دراستها من أجل أن يكتب أطروحته للدكتوراه Introduction à la philosophie de l'histoire [= مقدمة لفلسفة التاريخ] (١٩٣٨). فهو محاور عليم عندما ينقد الاتحاد السوفييتي والماركسية جذريًا في كتابه [= الانشقاق الكبير] Le Grand Schisme (١٩٤٨) الذي يعرّف فيه الشيوعية بمصطلح الدين العلماني وما الفتنة التي تمارسها على الإنتليكتواليين في رأي "ريمون آرون" Raymond Aron إلا نتيجة لضميرهم المثقل – وهذا تحليل يتوسع فيه في كتابه L'Opium des intellectuels [= أفيون الإنتليكتواليين] (١٩٥٥). وبعد فترة عابرة من العمل في مجلة *"لي تان مودرن"* Les Temps modernes [= العصور الحديثة] شارك في مجلة *"لا ليبرتيه ديليسپري"* Liberté de l'esprit التي أسسها Claude Mauriac في عام ١٩٤٩والتي كانت تضم إلى حين نواة من صفوة الذكاء الديجوليين –"مالرو" Malraux و"روچيه كايوا" Roger Caillois و"ديني دي روچيمون" Denis de Rougemont و"ماكس پول فوشيه" Max-Pol Fouchet – لم يكن بينهم شيء مشترك إلا نزعتهم الضدشيوعية العارمة. ومجلة *"پروڤ"* Preuves [= براهين] التي شارك فيها"ريمون آرون" Raymond Aron أيضًا والتي مولها مؤتمر حرية الثقافة (١٩٥٠) ستقوم قائمتها كقاعدة لتجديد الفكر الليبرالي ضد كل النظم الشمولية المعاصرة بما فيها الاستالينية. والتحليلات النظرية للشمولية تجاورها مقالات تقريرية عن أحوال أوروبا الشرقية تحاول أن تقدم *"براهين"* على الوضع الحقيقي في الديموقراطيات الشعبية. ويتاح فيها للعديد من المتعاونين الأجانب الشيوعيين السابقين منبرًا حرًا، ومن بينهم "مانيس سپيربر" Manès Sperber أو "أرتور كوستلر" Arthur Koestler العضو السابق بالحزب الشيوعي الألماني الذي شهد في موسكو تصفيات الثلاثينيات الكبرى وسجل قصتها في كتاب Le Zéro et l'Infini [=الصفر واللانهاية] (١٩٤٥). وبعد موت ستالين انصرفت المجلة عن المواجهة الضدشيوعية المباشرة لتتجه نحو مقالات أكثر نظرية مهتمة بتحليل المجتمع الصناعي الذي ظهر في فرنسا في الخمسينيات.

ولقد هاجم اليسار مجلة "بروف" Preuves [=براهين] هجومًا شيطانيًا مرعبًا فظلت في هذا العصر قليلة التأثير. ولم تَطُف متألقةً مدوية إلا في السبعينيات وقد أصبحت تحليلاتها للشمولية تحظى بالتقدير الشديد لدى المثقفين الذين قطعوا ما بينهم وبين الماركسية من أسباب.

لم يكن الليبراليون هم وحدهم الذين نقموا من القيد الإيديولوجي الذي رأوا أنه يهدم الحياة الفكرية الفرنسية ويختزلها إلى متتابعة من السباب والشتائم. هكذا ندد "چوليان جراك" Julien Gracq في كتابه La Littérature à l'estomac [=الأدب في المعدة] (١٩٥٠) بالتسييس المفرط للأدب: «الحقيقة هي أن الأدب منذ سنوات أصبح ضحية مناورة تخويف هائلة من جانب اللاأدب، أشد اللاأدب عُتُوًّا».

وهذه مجموعة من شباب الأدباء اتحدوا تحت اسم "الهوسّار" «Hussards» [= فرسان على شاكلة "هوسار" المَجَر] يدعون إلى رفضٍ كله جمالياتي للشيوعية ولثقافة اليسار المهيمنة بصفة عامة.

• "الهوسّار" أو «الأدب المنطلق»

"الهوسّار" «Hussards» - هكذا سمّاهم "برنار فرنك" Bernard Frank بناءً على ما رآه من مطابقتهم لرواية من روايات "روچيه نيمييه" Roger Nimier تحمل عنوان Le Hussard bleu "الهوسّار الأزرق" (١٩٥٠) - هم مجموعة تضم شخصيات مختلفة كل الاختلاف - "روچيه نيمييه" Roger Nimier و"چاك لوران" Jacques Laurent و"أنطوان بلوندان" Antoine Blondin و"چان- لوي كورتيس" Jean-Louis Curtis و"ميشيل ديون" Michel Déon و"كليبر هيدنس" Kleber Haedens - لا لاصق يضمهم جميعًا إلا نزعتهم الضدشيوعية وبصفة خاصة رفضهم الرواية ذات الرأي المسبق. وهم في مواجهة

الرواية السارترية الميتافيزيقية والقصص الشيوعية الوعظية يؤثرون التسلية و«الأدب المنطلق». فالأدب باعتباره حفل كلمات لا يجوز أن يجد نفسه مستعبدًا من لدن أي شيء آخر سوى كَلَفه بذاته. وهم ينسبون أنفسهم إلى "سيلين" **Céline** و"پول موران" **Paul Morand** أو "مارسل جوهاندو" **Marcel Jouhandeau**، وما تلبث نزعتهم الأولانية الجمالية المنصرفة عن السياسة أن تنعطف عند الالتقاء بحرب الجزائر. هنا نجدهم في جانب اليمين القومي، ملتزمين بصراع مواجهة كانوا قبل سنوات يتجاهلونه ويحتقرونه.

الحاشية الغامضة التقدمية

ليس من شك في أن الإنسان يستطيع بحق أن يصف هذه الحاشية غير المحددة من اليسار اللاشيوعي بأنها غامضة وبأنها في كثير من الأحيان مرتدة عن الشيوعية أو هي على كل حال تنزع إلى نوع من الكلف المتفلسف بالشيوعية(١) أو إلى رفض الثنائية الدُولية، والأطلسية الفرنسية وتلوذ بحيادية سياسية: لا حلف أطلسي ولا حلف وارسو. وأتباع هذا "الطريق الضيق" يحاولون تحييد النزعة المانوية(٢) في هذا الخطاب أو ذاك، تلك النزعة التبسيطية المفتعلة القائمة على قطبين يحكمان الاختيارات السياسية التي يهواها عصرهم.

---

(١) كلمة **philocommunisme** الواردة مصطنعة، مكونة من **philo** و**communisme**.(المترجم)

(٢) المانوية **manichéisme** مذهب ديني منسوب إلى ماني **Mani** نشأ في القرن الثالث الميلادي، على أساس توليفات من الأديان والفلسفات والأساطير، على أساس من ثنائية تبسيطية: الخير والشر، النور والظلمات، واعتبر ماني نفسه آخر الأنبياء، وأُعدم في عام ٢٧٧م ولكن مذهبه انتشر في العالم وكان له أتباع حتى في أوروبا منذ القرن الحادي عشر، ولم تختف المانوية من مفردات الثقافة، ولا زالت على الأقل تدل على محاولة التوفيق والتوليف في إطار ثنائية ساذجة. (المترجم)

• الطريق الضيق: من "تان مودرن" إلى "فرانس أوبسيرفاتير"

من ابتعاد مطلوب إلى تحالف في وقت غير ملائم مع الشيوعية ينقلب مسار "سارتر" **Sartre** السياسي. كان يعاني على نحو متزايد الشدة ضغوط عصره الإيديولوجية المتزايدة واستنتج أنه لا يستطيع أن يتخلى عن التزام أدق حيال حزب الماركسية الرسمي. وهذا ما سيفعله في عام ١٩٥٢ بـــ **Les Communistes et la Paix** [= الشيوعيون والسلام] في لحظة كان فيها لجنون الارتياب والاضطهاد، كما يتضح للعيان، ما يبرره تجاه موسكو (قضية القمصان البيضاء) فرد عدد من إنتليكتوالي الحزب بطاقات عضويتهم وزالت الغشاوة عن العديد من رفاق الطريق. كان "موريس مِرلو- پونتي" **Maurice Merleau-Ponty** أحدهم. فقطع علاقته نهائيًا بـــ "سارتر" وبمجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] ١٩٥٢-١٩٥٣. كان في عام ١٩٤٧ يعتبر على الأحرى متفلسفًا شيوعيًا بكتابه **Humanisme et Terreur** [= إنسانية وإرهاب] الذي يسمح فيه للاتحاد السوفييتي بالإفادة من الشك، وبعد عدة سنوات لم يعد الوقت ملائمًا لتمييز العنف الرجعي والعنف الثوري؛ كان تطور الشيوعية في فرنسا وفي الاتحاد السوفييتي - وقد قام الدليل على وجود معسكـــرات العمل - يمنع هذا النوع من التدقيـــق. وختـــم مشروعه لمراجعة مفهوم الالتزام ونقد المـــاركسية في كتـــاب عنوانـــه **Les Aventures de la dialectique** [= مغامرات الجدلية] (١٩٥٥) الذي أتم الابتعاد بالزمرة السارترية.

وكذلك الحال مع "ألبير كامي" **Albert Camus** الذي كان صحفيًا في صحيفة *"كومبا"* **Combat** تلك الصحفية التي كان شعارها بعد الحرب «من المقاومة إلى الثورة»، ابتعد بسرعة كبيرة عن اليسار وطابعه النبوي؛ في عام ١٩٥١ في كتاب عنوانه **L'Homme révolté** [= الرجل الثائر] بيَّن بعبارات أكثر أخلاقية منها

إيديولوجية كيف أن فكرة الخير يمكن أن تؤدي إلى الشر، وكيف يمكن أن تؤدي الثورة إلى دول شمولية. وتمت القطيعة وانفصل عن "سارتر" **Sartre** وعن مجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] اللذين سلكا عندئذ طريق تطور عكسي.

قام "كلود بورديه" **Claude Bourdet** – المتعاون السابق في مجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] ورئيس تحرير صحيفة "كومبا" **Combat** – بالاشتراك مع "چيل مارتينيه" **Gilles Martinet** في عام ١٩٥٠ بتأسيس مجلة *"لوبسيرڤاتير"* **L'Observateur** [= المراقب]، مجلة أسبوعية تصنع هويتها السياسية بناءً على مواقف معادية للجماعة الأوروبية الوليدة، وبصفة خاصة بناءً على نزعة ضداستعمارية منعزلة تمامًا في ذلك العصر. وأصبحت مجلة *"لوبسيرڤاتير"* **L'Observateur** [= المراقب] مع مجلة *"ليكسبيريس"* **L'Express** [= السريع] – التي تأسست بعد ثلاث سنوات (١٩٥٣) – السند المفضل لآمال اليسار في التجديد.

وكانت مجموعة مجلة *"إسپري"* **Esprit** القادمة من آفاق مختلفة قد مرت في السنوات التالية للتحرير بفترة تتسم برغبة عنيفة في التجديد طالب بها مشاركون جدد، مثل "چان ماري دوميناك" **Jean-Marie Domenach**، محاربون قدامى في صفوف المقاومة لم ينكروا الآمال الثورية. نهضت مجلة "إسپري" **Esprit** حينئذ بدور المَعْبَر بين الإنتليكتواليين الكاثوليك والحزب الشيوعي. إلا أن شهر العسل مع الشيوعية انتهى في عام ١٩٤٩ في لحظة قضية "راچك" **Rajk** والانشقاق التيتوي(١)، وذلك تاريخ ظلت بعده الروابط وثيقة ولكنها لم تعد غير مشروطة.

---

(١) التيتوية **titisme** نسبة إلى چوزيپ بروز تيتو ١٨٩٢-١٩٨٠ ويرجع انشقاق تيتو عن ستالين إلى عام ١٩٤٨. (المترجم)

في قلب هذا اليسار اللاشيوعي الذي يبحث عن ذاته، هذا اليسار غير المتحد، غير المنظم، أثبتت بضع مجموعات تَمَكُّنَها المذهبي الكبير إذ هاجمت الحزب على أرضه هو.

• من أجل «ماركسية خلت من التلوث»

الحفاظ على المطلب الثوري، والنقد العارم للشيوعية الستالينية: هاتان هما نقطتنا الانطلاق بالنسبـــة إلى مجموعات من قبيـــل **«Socialisme ou Barbarie»** [= اشتراكية أم بربرية] التحق بها فيما بعد قدامى شيوعيِّي فريق *"أرجومان"* **Arguments** [= الحجج] - "إدجار موران" **Edgar Morin** و"كوليت أُودري" **Colette Audry** و"چان دوڤينيو" **Jean Duvignaud** و"كوستيلوس أكسيلوس" **Kostelos Axelos** - صدموا في الأعماق إنتليكتواليّي اليسار غير الشيوعيين بالصلابة الجذرية لمواقفهـــم. وهذه مجلـــة "سوسيالزم أو بربـــاري" **Socialisme ou Barbarie** [= اشتراكية أم بربرية]، تأسست في عام ١٩٤٩ يبث فيها الحياة "كورنيليوس كاستورياديس" **Cornélius Castoriadis** و"كلود ليفور" **Claude Lefort** وكذلك - على نحـــو عابـــر - "چورچ لاپـــاسّاد" **Georges Lapassade** و"جـــــي ديبور" **Guy Debord** وكلهم أتوا من اليسار المتطرف، وكلهم متسمون أيضًا بسمة الحرب. ومشروعهم النظري طَموح، إذ إنه يستهدف إعادة التفكير في الماركسية الثورية بتنقيتها من الشيوعية كما هي في الواقع. مجلة "سوسيالزم أو برباري" **Socialisme ou Barbarie** [= اشتراكية أم بربرية] هي المجلة التي صاغت ضروب النقد المبكرة أشد التبكير، الحصيفة أشد الحصافة، والمكتملة أشد الاكتمال للاتحاد السوڤييتي وللديموقراطيات الشعبية مستخدمـــة في تحليلاتها مـــفاهيم «رأسمالية الدولة البيـــروقراطيـــة». وهي تضفي بالتوازي مع ذلك لمعة جديدة على أشكال التنظيم الذاتي العمالية. وبعض هؤلاء الإنتليكتواليين - وبخاصة

"إدجار موران" Edgar Morin و"چان دوفينيو" Jean Duvignaud و"كلود ليفور" Claude Lefort – سعيًا منهم إلى تغذية عملهم النقدي وصلوا إلى الانفتاح على العلوم الاجتماعية. وستبلغ الشهرة في السنوات السبعينية بعض أطروحاتهم حول الانحراف البيروقراطي التي توافق صداها مع المناخ الفكري لمايو ١٩٦٨. أما في ذلك الوقت فقد بقيت هذه المجموعات هامشية في الحياة الفكرية إبان الخمسينيات، حتى في قلب اليسار غير الشيوعي.

وإذا كان الشأن السياسي قد أصبح في فترة ما بعد الحرب المكان الجوهري للمجادلات النظرية، فقد بقي ونما على أية حال بشكل متزامن سؤالٌ فلسفي خالص عن مفهوم العقلانية وتحولاته المعاصرة.

عن العقــل

وواقع الأمر أن الحرب وتقلبات العصر الحديث تتطلب من الفلاسفة أن يَزُوروا من جديد مفهوم العقل la Raison. والعقل التاريخي والعلمي والفلسفي يرى نفسه ملزمًا بطرح السؤال عن أسسه.

وبينما يشتغل "ألكسندر كواريه" Alexandre Koyré بتاريخ العلم الكلاسيكي من عصر النهضة الرينسانس إلى نيوتن ويفحص وجهات بناء الموضوع العلمي، يهتم "چورچ كانجيلهِم" Georges Canguilhem بخطاب الطب وخطاب علم الحياة. والمناقشات بين علماء الطبيعة حول اللاحتمية والفيزياء المجهرية تشق طريقها. هناك إذن نشاط شامل على ساحة علم المعرفة حول حال العلم، ترمز إليها وتضيئها أعمال "جاستون باشلار" Gaston Bachelard. و"جاستون باشــلار" Gaston Bachelard وهو أصلاً عالمٌ جاء إلى الفلسفة بعد حين يؤكد بقوةٍ أهميةَ الحدس والابتكار في البحث العلمي الذي لا يمكن أن يُختزل إلى عملية عقلية من

أولها إلى آخرها. ثم إنه مولع بالخيال الشعري، وكتبه في هذا الموضوع (*التحليل النفسي للنار*" ١٩٣٧؛ "*الماء والأحلام*" ١٩٤١؛ "*الأرض وأحلام اليقظة عن الراحة*" ١٩٤٨) قرأها العديد من الفنانين.

وفي هذا التوجه نحو مسألة العقل والمعقول جرت دراسات عن تاريخ الفكر الفلسفي وظهر اهتمام عام بالسمات النظرية للمعرفة التاريخية. وهذه هي أعمال "إرنست لابروس" **Ernest Labrousse** و"فرنان برودل" **Fernand Braudel** و"بيير فرانكاستل" **Pierre Francastel** و"بيير شونو" **Pierre Chaunu** أو "هنري - إيرينيه مارّو" **Henri-Irénée Marrou** التي ناضلت في إطار الحوليات الـ "أنّال" **Annales**[١] من أجل تاريخ يكون قادرًا على استيعاب تكاملي لنتائج العلوم الاجتماعية الأخرى في خطاب تركيبي.

وأخيرًا فالمناقشات التي يثيرها فكر "ماركس" تُبلوِر أيضًا طليعة البحث الفلسفي. وترجمة "چان إيپوليت" **Jean Hyppolite** لكتاب[٢] **Phénoménologie de l'esprit** ونشر محاضرات "ألكسندر كوچيف" **Alexandre Kojève** (١٩٤٧) أتاحا إمكانية التعمق في فهم الفلسفة الهيجلية وتوسيع نطاق التعريف بها، وترجع بداية "الكشف عنها" إلى الثلاثينيات، وكذلك مكنت دروس "چان بوفريه" **Jean Beaufret** من التعريف بـ "هايديجر" **Heidegger** الذي لم يكن كتابه **Être et Temps** قد قُرأ إلا قليلاً حتى ذلك الحين[٣].

كانت مجلات معينة مثل "*كريتيك*" **Critique** [= نقد] وبعد حين مجلة "*أرجومان*" **Arguments** [= الحجج] قد تحركت ضد التيبس الفكري وغزو الشأن

---

(١) مجلة "*حوليات تاريخ اقتصادي واجتماعي*" **Annales d'histoire économique et sociale**. (سبق التنويه بها. المترجم)

(٢) المقصود كتاب هيجل **Hegel** وعنوانه بالألمانية **Phänomenologie des Geistes** (المترجم).

(٣) عنوان كتاب "هايديجر" **Heidegger** بالألمانية **Sein und Zeit** [= كيان وزمان] (المترجم).

السياسي بأن نقدت العموميات المجردة لفلسفات التاريخ الموضوعة مسبقًا، سواء الفلسفة المادية أو الوجودية أو الوضعية. ويترجم الإبداع الأدبي لحاشية من الكتّاب المولعين بالفلسفة مثل "انطونان أرتو" **Antonin Artaud** و"جورج باتاي" **Georges Bataille** و"پيير كلوسوّفسكي" **Pierre Klossowski** و"موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** وآخرين الحرصَ على تجاوز الإيديولوجية السائدة.

هكذا تتأصل بعد عام ١٩٤٥ صورة إنتليكتوالي فرنسي يتدخل بعنف في حياة المدينة، وهو يتسم بسمة خاصة ألا وهي إحساسه بأنه مكلف بمهمة تتمثل في أن كلمته تريد لنفسها أن تكون عالمية. وربما كمن الوهم في: "أنه يظننا، ويحس بنا عالميين – أريد أن أقول: رجالَ عالَم... لاحظوا التناقض: أن يكون اختصاصه معنى العالمي **l'universel**". و"ڤاليري" **Valéry** لا ينخدع بهذا الرأسمال النبوي الذي تخفيه صفوة الذكاء – الإنتيليجنسيا– الفرنسية. صفوة الذكاء – الإنتيليجنسيا– الفرنسية هذه ما تزال على قمة هيبتها التي قدرتها خمس جوائز نوبل في الأدب: "جيد" **Gide** في عام ١٩٤٧، "مورياك" **Mauriac** في عام ١٩٥٢، "كامي" **Camus** في عام ١٩٥٧، "سان - جون پيرس" **Saint-John Perse** في عام ١٩٦٠ و"سارتر" **Sartre** في عام ١٩٦٤ وقد رفض الجائزة. ومع ذلك، وبالرغم من انهمار المكافآت الرفيعة العالمية، فإن تدفق الثقافة الأنجلوساكسونية طرح في ذلك الوقت نفسه مشكلة هوية ثقافة كبيرة فرنسية ممكنة.

«ثقافةٌ ثالثة»: قولبةٌ موحّدة وأمْرَكة

إلى جانب ثقافة كلاسيكية هومانية – إنسانياتية – وثقافة شعبية موروثة على نطاق واسع من القرن التاسع عشر تتخذ ثقافة في ساعة "المشكلات الثالثة" (العالم الثالث، الثورة الصناعية الثالثة...) استطاع "إدجار موران" **Edgar Morin**

أن يسميها في *كتابه* **L'Esprit du temps** [= روح العصر] (١٩٦٢): «ثقافة ثالثة». ولدت الثقافة الواسعة **la culture de masse** في الولايات المتحدة وصُدرت إلى العالم كله وتحددت سماتها بدقة في فرنسا في الثلاثينيات واستقرت بعد ١٩٤٥. وبينما كان الإنتليكتواليون بإجماع جميل لا يحفلون بها بل يشنعون سوقيتها، أخذ علم الاجتماع الأمريكي ثم علم الاجتماع الأوروبي يلاحظان هذه الظاهرة التي تمثلها «**the mass culture**» الثقافة الواسعة ويعكفان على تعريف حدودها: فهي قد نتجت بحسب معايير صناعية وتنقلت بوسائل انتشار فعالة وهي تستهدف جمهورًا عالميًا **universel**. وهي تُجانِس الجماهير المختلفة التي تتجه إليها، وتجدد شرائح التنضيد الاجتماعي التقليدية للثقافة. وهي بلا شك الطفرة الجوهرية للتاريخ الثقافي المعاصر وهي طفرة من الواضح أنها ليست مستقلة عن التطور الاجتماعي الذي يمنح الفراغ قدرًا متزايدًا من الوقت ومن الاستثمار الشخصي.

الأسطوانات الميكروسيّون – المتزايدة السعة – التي ظهرت في فرنسا في عام ١٩٥٢، وكُتُب الجيب التي ظهرت في عام ١٩٥٣ والمستنسخات التصويرية والإذاعة والتليڤزيون دعامات تقنيةٌ حاملةٌ سمحت بمثل هذه الثورة في إمكانات انتشار الثقافة الكلاسيكية. والثقافة الواسعة بإنتاجها المستنسخ استحثت أيضًا عملية تبسيط على شاكلة الـ "دايجيست" الحديث – وأشهر مثال عليه الـ "ريدرز دايجيست" **Reader's digest** – الذي يقدم لقرائه ملخصًا للثقافة.

هذه الثقافة الواسعة ببعدها الذي يحيط بكوكبنا كله لا يقل ما تفرضه عن نموذج أمريكي أساسًا. هذا [النموذج الأمريكي الأساسي] يعمل بصفته مرجعًا، فالواحد منا يحدد موقعه بالقياس إليه. وفرنسا بعد ١٩٤٥ تطبعها – جزئيًا بسبب الحرب الباردة – نزعة ضدأمريكية سياسية وثقافية حادة. وبينما ارتقت الصحافة والإذاعة والتليڤزيون الوليد إلى معايير الانتشار الواسع، من المفيد أن ندرك المدى الذي بلغته السينما والشريط المرسوم أو الموسيقى في تكوين ذاتها بقدرٍ قلَّ أو كَثُر على شكل أماكن تثاقف أو مقاومة.

• رواية الصحافة الفرنسية

إبان "التحرير" كانت ساحة الصحافة مرتبكة كل الارتباك: هناك الصحف التي تولدت عن الصحافة الخفية- *"كومبا"* **Combat** [= القتال]، و*"ديفانس دي لا فرانس"* **Défense de la France** " [= الدفاع عن فرنسا]، و"فرانتيرير" **Franc-tireur** [= قناص]، و"ليبيراسيون" **Libération** [="التحـــرير"]، و*"لو باريزيان ليبيريـــه"* **Le Parisien libéré** [= الباريسي المحرَّر] – متعايشة مع نشريات فترة ما قبل الحرب وبخاصة جريدة *"لومانيتيه"* **L'Humanité** [حرفيًا= الإنسانية] و*"لوفيجارو"* **Le Figaro** و"سي سوار" **Ce Soir** [= هذا المساء] و"لوب" **L'Aube** [= الفجر]، وكذلك مع صحف جديدة ظهرت على الساحة الباريسية مثل "لو موند" **Le Monde** التي أصدرها "أُبيربوڤ – ميري" **Hubert Beuve-Méry** والتي نجحت تدريجيًا في تثبيت أقدامها باعتبارها مؤسسة من مؤسسات الصحافة الفرنسية. بلغ مجموع الصحف اليومية في باريس ٣٤ صحيفة. وسرعان ما حلت خيبة الرجاء محل الأمل في التجديد الذي راود العقول إبان التحرير: فقد تعثرت الصحافة الفرنسية التي حدتها الرغبة في أن يتولاها "قانون طيب" وكَبَت حيال عجز أعضاء البرلمان عن الاتفاق على لائحة؛ وعلاوة على ذلك لم تؤد إعادة تنظيم التوزيع إلى إنهاء احتكار "ميساجيري" هاشيت [النقل والتوزيع] إلا جزئيًا، لأن وسائل النقل والتوزيع "الميساجيريات" الجديدة للصحافة الباريسية **NMPP** التي أنشئت في عام ١٩٤٧ كانت بنسبة ٤٩% ملكًا لهاشيت. هكذا تبددت فورة "التحرير" من جديد وتبددت معها يوتوبيات المقاومة. وفشلت صحافة الرأي اليومية التقدمية في منافسة صحافة شعبية حدّثت أنظمتها: *"فرانس سوار"* **France Soir** [= فرنسا المسائية] و*"لو باريزيان ليبيريه"* **Le Parisien libéré** [= الباريسي المحرَّر] كانت كل واحدة منهما

تطبع أكثر من مليون نسخة يوميًا. وهكذا حدثت غربلة عنيفة اختصرت الوفرة المفرطة في الجرائد التي ولدت بعد ١٩٤٥.

وفرضت منافسة الراديو تحديث الخطاب واختراع نماذج جديدة من الجرائد. ومن الواضح للعيان أن الإلهام جاء من الصحافة الأنجلوسكسونية عندما حاولت بعض الجرائد تغيير مقاس الصحيفة اليومية إلى مقاس "تابلويد" **tabloïd** الصغير، وانطلقت في هذه المغامرة صحفٌ هي: *"لو تان دي باري"* **Le Temps de Paris** *و"باري جورنال "* **Paris-Journal** *و"ليكسبريس"* **L'Express** *اليومي* (١٩٥٦). في حالة *"ليكسبريس"* **L'Express** الصحيفة الأسبوعية الجديدة التي أنشئت في عام ١٩٥٣ على هيئة ملحق لجريدة *"إيكو"* **Échos** [= أصداء] وأصدرها "چان-چاك سيرڤان - شريبر" **Jean-Jacques Servan-Schreiber** بمساعدة قدمتها إليه في هذه المغامرة "فرنسواز چيرو" **Françoise Giroud** محررمجلة *"إل"* **Elle** [= هي] وقدمها "پييرڤيانسون - پونتيه" **Pierre Vianson-Ponté**، فهي صحيفة تتخذ صراحة نموذج "النيوزماجازين" **newsmagazine** على الطريقة الأمريكية: الفصل القاطع بين الخبر والتعليق، المعلومات الاقتصادية والمالية المتينة سابقة. وضَمَن نجاح الوليد الجديد حداثة المعادلة، والأسماء المهيبة وبخاصة "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** الذي قدم أسبوعيًا ورقة طريفة لاذعة تحت عنوان "بلوك نوت" **bloc-notes** تتناول الحالة السياسية أو الثقافية الحاضرة. وقبل *"ليكسبريس"* **L'Express** الأسبوعية شهد عام ١٩٥٠ تأسيس جريدة *"لوبسيرڤاتير"* **L'Observateur** [= المراقب]، على مقاس مصغّر أيضًا متخذة شكل المجلات الأسبوعية الأنجلوسكسونية للسياسة الجارية. ومن المؤكد أن هذه المجلات الأسبوعية المتاحة لجمهور واسع نسبيًا احتلت المساحة التي خلت عندما برحتها المجلات القديمة التي كانت أكثر كلفًا بالأدب وكانت على نحو واضح جلي أكثر اتجاهًا إلى الصفوة. راجت سوق المجلات الدورية إذن وزادتها الألوان حياة.

وتتميز الصحافة الفرنسية في الخمسينيات بقطاع ضخم يختص نوعيًا بالمرأة ويتكون جوهريًا من مجلات موضة وصحافة القلب، وهي: *ليكو دي لا مود* **L'Écho de la mode** [= صدى الموضة] (١,١٥ مليون نسخة أسبوعيًا)، ومجلة *"ماري كلير"* **Marie-Claire**، ومجلة *"إل"* **Elle** [= هي] التي أسست في عام ١٩٤٥ (بلغت طبعتها ٧٠٠٠٠٠ نسخة في مطلع الستينيات)، ومجلة *"ماري كلير"* **Marie-Claire** التي عادت إلى الظهور في عام ١٩٥٤ حققت في مجموعها ملايين النسخ أسبوعيًا. وتدور الموضوعات حول المسكن وحسن التصرف في البيت من ناحية، ومن ناحية ثانية حول الحب الذي ينعكس في كم هائل من "بريد القلب" والإغراء والجمال. وتنزع هذه المجلات إلى إدراج صورة للمرأة كما تظهر في الثقافة الأمريكية بين الحربين العالميتين: امرأة متمكنة حقًا من تقنيات العمل المنزلي بفضل الأجهزة المنزلية العديدة، ترعي جمالها المرادف غالبًا للشباب مستعينة بوسائل التجميل المختلفة. ويبدو أن الثقافة الواسعة كان لها آثار ملتبسة في صورة المرأة بقدر ما يستطيع الإنسان الحكم عليها. وتبين الدراسات التي أجريت على تاريخ النساء إلى أي حد يمكن أن تخفي هذه الثقافة إمكانات تحررية (تحرير الجسد عن طريق تطور الملابس مثلاً) في نفس الوقت الذي تعتمد وتدعم فيه أشكالاً تقليدية من الأنوثة.

وإذا كانت الصحافة لا تزال وسيطًا فعالاً قادرًا على صناعة صور، ونشر أساطير ميثية – مكان "النجمة"، شخصية للعرض ولتحديد الهوية مقدمة إلى الجمهور عن طريق صحافة شعبية معينة – فإنها لم تعد تمتلك القدرة المطلقة التي كانت لها في النصف الأول من القرن. من الآن فصاعدًا، والحرب عززت هذا التطور، أصبح الراديو، بما له من سرعة وبعد الانتشار، المناسب الأفضل لمتطلبات الثقافة الواسعة. والخمسينيات هي العصر الذهبي للراديو.

• "سنوات الراديو"

في مجال الإذاعة أيضًا لم يخل عصر "التحرير" من مشروعات الإصلاح. وشهدت الثلاثينيات تكوين بيئة حيوية من المهنيين، أما الإنتليكتواليون فلم يشاركوا قط في تكوين جهاز كانوا بصفة عامة ينظرون إليه نظرة الريبة. وتَغَيَّر الديكور في عام ١٩٤٥: فتولت الإذاعة مهمة إنتليكتوالية وتربوية خالصة للاستكشاف وللحوارات العامة حول مشكلات العصر الكبيرة. من الناحية السياسية كان مسئولو الإذاعة يريدون أن يصنعوا منها عروة جوهرية في إقامة الديموقراطية الثقافية المرتقبة. وهكذا قدمت الإذاعة الفرنسية برنامجين، أحدهما وهو البرنامج القومي طموح إلى أقصى حد. حتى إذا كان تحقيق هذا الهدف الخاص بالجودة الإنتليكتوالية قد شابه التفاوت فإن الإذاعة في الخمسينيات، بفضل كوكبة من المنتجين أصحاب الخيال، استطاعت أن تنفذ ببراعة برامج ثقافية وترفيهية وأن تشد اهتمام ملايين الفرنسيين الذين أصبحوا منذ ذلك الحين يعيشون مع مذياعهم في علاقة حب حميمة.

واتجه شراء جهاز الراديو وجهة ديموقراطية (فقد تضاعف عدد أجهزة الراديو بين عام ١٩٤٠ وعام ١٩٥٨ وأصبح ١٠ ملايين بعد ٥ ملايين)، كما أصبح من المألوف أن يكون هناك جهاز راديو ثان صغير الحجم بجانب الراديو الموبيليا الرنان المهيمن على الصالون. وأتاحت ألوان من التقدم التقني جعل الراديو من الأشياء العادية: في عام ١٩٥٤ ظهرت أول أجهزة راديو محمولة تشغلها البطاريات، وتبعتها في عام ١٩٥٦ أجهزة تعمل بالترانزيستورات. وكانت تلك ثورة: فقد خرج الراديو من البيت والمسكن ليُركَّب في السيارات التي اقتناها الفرنسيون بأعداد هائلة في نهاية الخمسينيات؛ وأصبح الراديو الرفيق المخلص في طرقات ازدحمت أي ازدحام، وواكب الراديو ساعة السيارة التي حانت ببرامج ملائمة مثل "طريق الليل" الذي قدمه "رولان دوردان" **Roland Dhordain**.

وكانت المواد التي قدمها الراديو الفرنسي أو راديو لوكسمبورج الذي بدأ يبث إبان "التحريـر" مواد منوعـة: برامـج منوعات - عبـارة "هيـت پاراد" **hit-parade** كانت موجود آنذاك - مع نجـوم مرموقين، دائمًا "شارل ترينيه **Charles Trénet**، و"إيف مونتان" **Yves Montand** و"لوي ماريانو" **Luis Mariano** أو"لين رينو" **Line Renaud**؛ اسكتشات أهل المغنى؛ ألعاب من نوع "دور أخير، تخسر الكل أو تكسب الضّعف" أو من نوع "مائة فرنك في الثانية" يلعبها متخصصون، وبخاصة "پيير بيلمار" **Pierre Belmare** و"جي لوكس" **Guy Lux**؛ ولطائف وظرائف، وبـعض التمثيليات. وكان لهـذه الإذاعة إحسـاس بالعرض التمثيلي وبالجمهور. وعلى الرغم من اتجاهها إلى العرض التمثيلي الوسائطي فإنها كانت في تلك السنوات تلجأ إلى التهكم وتقدم إلى مستمعيها باقة من المحاكاة في برنامج "راديو معارضات فنية". تعرضت هذه الإذاعة المجيدة، التي ظل الخيال فيها مطبوعًا بنبرة صوت مذيعيها الاحتفالية بل المتقعرة أحيانًا التي لا تخطئها الأذن، تعرضت فجأة لإعادة النظر نتيجة لنِسْمةِ حداثةٍ جاءت من إذاعة خارجية أنشئت في ١٩٥٥ هي: "أوروبا رقم واحد" **Europe n°1**.

حتى ذلك الحين كان المستمعون الفرنسيون وهم نحو ١٥ مليونًا يتقاسمون الاستماع بين برامج الإذاعة القومية العامة وبرامج "راديو لوْكسمبورج"، وربما "راديو مونت كارلو". فلما ظهر راديو "أوروبا رقم واحد" **Europe n°1**- محطة الإذاعة التي أبدعها "لوي ميرلان" **Louis Merlin** والتي كانت أصلاً تبث من منطقة "السار" **Sarre** - أحدث انقلابًا في جغرافية هذه الموجات. أراد "لوي ميرلان" **Louis Merlin** أن يكيِّف النموذج الإذاعي الأمريكي ليناسب فرنسا فتصور أسلوبًا يناقض في كل النقاط السمات المميزة لإذاعة فرنسية شعبية ولكنها كانت مائلة إلى شيء من الشيخوخة: لم تكن محطة راديو "أوروبا رقم واحد" **Europe n°1** تريد لنفسها أن

تكون محطة شباب "حياةً وابتسامًا". كانت المواد الإذاعية المسجلة مهيأة لاستخدام مباشر أكبر. وحل محل المذيعين أصحاب الصوت الفخم "رواد ألعاب" لهم القدرة على إقامة صلة أكثر مباشرة وأكثر حرارة مع كل مستمع. والخبر يقوم بتنقيته الصحفيون أنفسهم الذين يستطيعون أن يتدخلوا ببيانات خاصة عندما تفرض ذلك الأحداث الجارية. وتتكرر المنافسات على بطولات وتتوج بجوائز تعاظمت قيمتها شيئًا فشيئًا. اتَبع راديو أوروبا رقم واحد **Europe n°1** إذن سياسة حرب إذاعية.

وإذا كانت الخمسينيات تدل بلا جدال على ذروة نمط معين من الإذاعة يتوخى عن طريق نزعته الانتقائية وألوان برامجه مخاطبة الجميع، فإن عقد الخمسينيات شهد تفتح زهرة تلفزيون لن يلبث أن يكون منافسًا، ولكنه كان في البداية يتغذى كثيرًا على التراث الإذاعي.

في عام ١٩٥٠ كان عدد أجهزة الاستقبال التلفزيوني في فرنسا ٣٠٠٠ جهاز. ووصل العدد في عام ١٩٥٣ إلى ٢٤٠٠٠ جهاز، ثم في عام ١٩٥٨ إلى ٩٩٠٠٠٠، ولكن فرنسا مع هذا التطور لم تعرف التطور المذهل الذي قُدِّر للولايات المتحدة الأمريكية أو حتى لبريطانيا العظمى. ولكن على الرغم من هذا النمو المتواضع (٣٤ ساعة من البرامج أسبوعيًا في عام ١٩٥٤) فإن التلفزيون الوليد وصل إلى فرض نفسه باسم "التيلي" **télé**. هذا الجهاز الشعبي والعمومي جعل الفرنسيين يشاركون في الحدث وفي الواقع اليومي للمباريات الرياضية وكذلك احتفالات تتويج الملكة إليزابث في عام ١٩٥٣ أو ليلة الأوبرا مع "ماريا كالاس" **Maria Callas** في عام ١٩٥٨. وأعطى مولد "الأوروفيزيون" في عام ١٩٥٤ التليفزيون الفرنسي بعدًا أوروبيًا.

و[هيئة] "الإذاعة و التليفزيون الفرنسية" **RTF** تعيش منذ نهاية الحرب تحت نظام احتكار القطاع العام، وكانت حتى عام ١٩٥٩ تحت الوصاية المباشرة لوزارة

الإعلام، وفي عام ١٩٥٩ اتخذت وضع "المؤسسة العامة". أما أن هناك مراقبة سياسية صارمة للإعلام في الراديو والتلفزيون فسرٌ يعرفه كل الناس. وقد اشتدت قوة هذا الاتجاه منذ أن أصبحت "أحداث" الجزائر حربًا استعمارية جديدة.

من المؤكد إذن أن تأثير الصيغة الأمريكية دامغٌ في تطور الوسائط الفرنسية إبان هذا العقد من فترة ما بعد الحرب. ويجري هذا التأثير على الفنون الشعبية الكبيرة، وهي أعمدة الثقافة الواسعة، بقوة لا يستهان بها وإن كانت تعرضه لردود فعل طاردة كالطفح الجلدي. ولكن أليس تَقَبُّل [تأثير الصيغة الأمريكية] المولع به شأنه شأن نبذه نبذ القروح هما وجها أمريكا التي تؤدي وظيفة النموذج في كلتا الحالتين؟

صنع في الولايات المتحدة الأمريكية؟

- "اتجاه معيَّن للسينما الفرنسية":

النزعة الضدأمريكية باعتبارها فرضية

فترة ما بعد الحرب من الناحية السينمائية مستقطبة بشكل لافت للنظر على الفن السابع الأمريكي الذي وصل بقوة إلى الشاشات الفرنسية. كانت كل المجادلات وكل التصرفات تتحدد قياسًا على الحكم الذي يقع علي هوليود.

بعد اتفاقات "بلوم- بيرن" **Blum-Byrnes** (مايو ١٩٤٦) التي كانت بلا شك تمثل "الخوف الكبير" للسينما الفرنسية، انكمشت السينما الفرنسية على نفسها هيّابةً بغية دفاع ملتبس، منميّة نزعة ضدأمريكية من ناحية المبدأ. ماذا تقول هذه الاتفاقات؟ كان من نتائجها أولاً إلغاء تحديد الحصص الذي كان مقررًا قبل الحرب. فهي قد تركت منظومة الحصص رهنًا بالاستيراد وتبنت حصة على أساس الشاشة مخصَّصة للاستغلال أربعة أسابيع في كل تريمستر - ثلاثة أشهر- بالنسبة إلى

الأفلام الفرنسية، أما الوقت المتبقي فيبرمجه كل مستغِل على حريته. واتخذ رد الفعل على نحوٍ يوشك أن يكون إجماعيًا موقفًا عدائيًا مبدئيًا وشجبًا علنيًا صارخًا قويًا للإمبريالية فيما وراء المحيط الأطلسي. والحق أنه منذ التريمستر الأول من عام ١٩٤٧ تم التصريح لـــ ٣٣٨ فيلمًا أمريكيًا بالعرض على الشاشات القومية الفرنسية. وكانت تصل إلى فرنسا بعد أن تكون غطت بأرباحها تكاليف إنتاجها فتنافس الإنتاج الفرنسي منافسة عارمة يزيد من قسوتها أن الجمهور الذي حرم طويلاً من إنتاج هوليود كان بصفة عامة يفضلها.

وسرعان ما تحرك رد الفعل على مستوى الاتحادات: في يونيو ١٩٤٦ تشكلت لجنة للدفـــاع عن السينما الفرنسية تحت رئاسة "ليون موسينـــاك" **Léon Moussinac**. وفي يناير من عام ١٩٤٨ سارت مظاهرة ضخمة وشنّتها شخصيات سينمائية – "لوي داكان" **Louis Daquin** و"چاك بيكر" **Jacques Becker** و"سيمونه سينيوريه" **Simone Signoret** وآخرون – كانت العلامة البارزة في هذا الاستنفار الحاشد الخصيب أنه بلغ في النهاية مقصده حيث إن اتفاقات باريس التي وقعت في سبتمبر من عام ١٩٤٨ تضمنت تطويرًا للحصص المزمعة على نحو أفضل للسينما الفرنسية. إلا أن الدخول في حرب باردة واستبعاد الشيوعيين سياسيًا من الحلبة في الفترة بين ١٩٤٦ و١٩٤٨ أديا إلى قلب الأوضاع. وتضافرت ردود فعل على مستوى الاتحادات مع عوامل إيديولوجية في "دفاع عن السينما الفرنسية" نزعت نبرته على نحو متزايد نزعة قومية. وبينما كان المقصد أصلاً هو الرد على عدوان، أصبح أمرًا مطلقًا: فستلقى السينما الفرنسية من الآن فصاعدًا المساندة لأنها فرنسية، وسيوصم الفيلم الأمريكي بأنه "عُفونة الحثالة اليانكي"[1] ("سادول" **Sadoul**) مصنوعة من الإباحية وشغل العصابات.

---

(١) يانكي **yankee** (= أمريكي) كلمة إنجليزية دخلت لغات مختلفة منها الفرنسية، وهي مبتذلة تحـط مـن قدر الأمريكيين بالقياس إلى الإنجليز ثم بالقياس إلى الأوروبيين أو غيرهم. (المترجم)

من الصعب أن نستخلص من هذه البلاغة الحربية رأيًا صحيحًا عن السينما الفرنسية كيف كانت في فترة ما بعد الحرب والسنوات الخمسينية. علينا بادئ ذي بدء أن نشدد على إحساس كثير من المعاصرين بأنهم ضيعوا فرصة "التحرير": فباستثناء بعض الأفلام المتفرقة التي أنتجت آنذاك مثل "معركة السكك الحديدية" **La Bataille du rail** إخراج "رينيه كليمان" **René Clément** (١٩٤٥) الذي يصف بطولة عمال السكك الحديدية في أثناء "المقاومة"، لم يحدث التجديد الذي كان من الممكن أن يحسب حسابه. أصيب انتظار سينما جديدة حرة بالإحباط في الوقت الذي كان فيه المهنيون الفرنسيون على عكس نظرائهم الإيطاليين، يعودون إلى طريق الاستوديوهات.

هكذا توجهت السينما الفرنسية هذا التوجه على مدى نحو "ثلاثين عامًا منذ الثلاثينيات" ("چانكولا" **Jeancolas**). وواقع الأمر أن شيخوخة بنيات صناعة نقابية محافظة، وهي بنيات موروثة في أغلبها من العقد السابق على الحرب، أدت بالضرورة إلى هذا القبوع وهذا الانحباس الذي سيكون السمة الكبيرة المميزة لعلامة «جودة فرنسية». وفي أغلب الأحوال بدأ المخرجون مسيرتهم في السنوات الثلاثينية أو في أثناء الحرب: "چان رينوار" **Jean Renoir** و"رينيه كلير" **René Clair** و"چوليان دوفيڤييه" **Julien Duvivier** و"مارسل كارنيه" **Marcel Carné** و"لوي داكان" **Louis Daquin** و"إيڤ ألليجريه" **Yves Allégret** و"چاك بيكر" **Jacques Becker** وهنري - چورچ كلوزو" **Henri-Georges Clouzot** و"كلود أوتان-لارا" **Claude Autant-Lara** وأندريه كايات" **André Cayatte** و"روبير بريسون" **Robert Bresson**... ولا يوجد في الخمسينيات إلا القليل من - أو لا يوجد على الإطلاق أحد من - المخرجين الجدد ومبدعي الديكورات الجدد وكتّاب السيناريوهات الجدد ولا توجد بالتالي أفكار جديدة. وعلاوة على ذلك ولّدت منظومة الاستوديو جماليات الانحباس والقبوع، مكانيًا (الكثير من الأماكن المغلقة،

المنزل، المقهى، القليل من الحركة) وبالتالي الموضوعات – التيمات – (ألوان من الحب المستحيل، مصير مشؤوم تناولته اقتباسات أدبية عديدة). ودون أن نعطي بالضرورة قوة القانون للحكْم الفتاك الذي أصدره شباب الأتراك في **Cahiers du cinema** [= كراسات السينما]، فمن المؤكد أن ظاهرة خمود الإلهام تولدت وأصابت مهنة السينما في مجموعها ولم ترحم إلا كبار مبدعي الحداثة: "رينـــوار" **Renoir** «الرئيس» و"ماكس أوفيلس" **Max Ophüls** الذي قدم آنذاك روائعه: "مدام دي" **Madame de** (١٩٥٣) و"لولا مونتس" **Lola Montès** (١٩٥٥)، و"روبير بريسّون" **Robert Bresson** سينمائي مهتم بالواقع الباطني في *"يوميات قسيس ريفي"* **Journal d'un curé de campagne** (١٩٥١) ومحب للأماكن الجرداء: *"هروب محكوم عليه بالإعدام"* **Un condamné à mort s'est échappé** (١٩٥٩)، ثم "چاك تاتي" **Jacques Tati** شاعر الحياة الحديثة: *"عمي"* **Mon oncle** (١٩٥٨). ولم ينالوا بالضرورة استحسان جمهور ما بعد الحرب حيث كان الجوع إلى الصور يأتي بأكثر من ٤٠٠ مليون مُشاهد سنويًا إلى صالات السينما المظلمة.

نوادي السينما وعشق السينما

كان الإنتليكتواليون ينظرون إلى السينما قبل الحرب نظرة إشفاق، وكانوا يضعونها تحت مستوى السيرك في سلم الفنون الشعبية. ويكفي أن نسجل تنحيهم العام حيال كل محاولة للتفكير في واقع السينمائي. كان هناك إذن فراغ كامل من ناحية المفاهيم عندما قامت الحرب فجأة. وبعد نحو خمس عشرة سنة دخلت السينما الجامعة: وجرى الاحتفال هناك بأمرين في نفس الوقت: تقريظ نقد *"كراسات السينما"* **Cahiers du cinéma** وأعمال الموجة السينمائية الجديدة، ومولد أقسام للدراسات السينمائية. كان التحول من الاحتقار إلى الاندماج الجامعي طفرة عميقة. ومن الممكن تحديد وصول السينما إلى الثقافة في وعي الفرنسيين تاريخيًا بتلك السنوات التي تلت الحرب. وكان لنوادي السينما دور واسع النطاق في هذا التحول الثقافي الكبير الذي أتاح تكوين جمهور عريض للسينما على المدى الطويل. وواقع الأمر أن السينما إذا كانت تمثل في فرنسا بعد الحرب قوة لها ثقلها، وإذا كانت نفذت تدريجيًا إلى داخل المصانع والمجلات الأدبية والمراكز الثقافية ومنظمات الشباب، فإنما يرجع ذلك إلى أنها كانت الموضوع الذي شمله نشاط ثقافي اتسم بسعة وديناميكية غير مسبوقتين حتى ذلك الحين. كان وضع البرامج المتكيفة مع الجمهور المستهدف، والتقديم التمهيدي، والمناقشة بعد العرض، إضافات جوهرية من «أعضاء نوادي السينما» ألفت طواعيةً عن طريق محاضرين مخلصين بين عشق التعلُّم وبين المثل الأعلى الديموقراطي. وأُجري عددٌ من التجارب الرائدة في إطار "الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما" FFCC (الذي تأسس في عام ١٩٤٥) وبخاصة في البيئة الريفية أو الجبال بالاستعانة على سبيل المثال بـــ "حافلة الأوتساقوا السينمائية" – الأوتوبيس السينمائي – الذي نظم جولات في القرى.

وتعتبر نوادي السينما، وهي أدوات لا نظير لها في تكوين الجمهور، في الوقت نفسه أماكن ظهر فيها هذا «الجنس البشري» الحديث من عشاق السينما، وهذا رجلٌ مثل "أندريه بازان" **André Bazin**، مُنَظِّر سينمائي ورئيس "العمل والثقافة"، يقيم على نحو جيد العلاقة بين الشقين: العمل والثقافة. والشباب الذين يكتشفون السينما من خلال نوادي السينما يصنعون هناك ثقافة مضادة أصيلة لها طقوسها ومعابدها وكهنتها الكبار ينافسون بهمة ونشاط الأساسيات المعيارية للثقافة الأدبية التقليدية. وهكذا تقوم «عصبة "شيـــرر" **gang Scherer** » ("تروفّو" **Truffaut** و"جــودار" **Godard** و"ريفيت"**Rivette** المتحلقـــون حـــول "رومر" **Rohmer** في "نادي السينما" بالحي اللاتيني، راضية النفس بترك الاشتغال الفقهي بشرح بيت شعر لاتيني، لكي تتجادل في تفسير خطة فيلم من أفلام الغرب - الويسترن - الأمريكية. هكذا يتولى الفقه والمعرفة مجالات أهملتها الثقافة الرسمية. ونوادي السينما وهي تستقبل وتنسق هذه الأمور التي يعيشها الناس أولاً على اعتبار أنها ثقافة مضادة ستسهم بالفعل في إضفاء السمة المؤسسية على هذه المقومات الثقافية ثم على ضمها بعد ذلك. في عام ١٩٥٥ شكلت خمس صالات باريسية "الجمعية الفرنسية لسينما الفن والتجريب" **AFCAE**. وإذا كان "نادي السينما" و"الفن والتجريب" **art et essai** قد تعايشا فترة من الزمن، فمن السهل أن ندرك عملية الإبدال منذ نهاية الخمسينيات، تلك التي ستنتهي بعد حين بالقضاء على نوادي السينما. أفادت صالات "الفن والتجريب" من العمل التمهيدي لنادي السينما والذي كان أعضاؤه يشكلون العُرَى الديناميكية التي بدأ منها تكوين جمهور الفن والتجريب الأكبر. هناك إذن بنوّة تاريخية أصيلة بين البنيتين. من الصالات المتخصصة التي استقبلت الطليعة في العشرينيات إلى قاعات الفن والتجريب نقلة تاريخية تولتها نوادي السينما التي سجلت السينما في جغرافية مدن وقرى فرنسية عديدة «بين بنك فرنسا

والمدرسة، غير بعيد عن نصب الموتى التذكـــاري» ("ليون- پول فـــارج" Léon-Paul Fargue).

إلا أن السينما الأمريكية لم تكن تتعرض للون واحد من التشنيع يتولاه اتحاد مهني فرنسي يجد صعوبة في النشوء. فعشق السينما الوليد في مجلات مثل *"كراسات السينما"* Cahiers du cinéma (١٩٥١) أو *"پوزيتيف"* Positif (١٩٥٢) يدق رنات جرس مختلفة تمامًا بوضعه هوليود في قلب حكمه النقدي، حتى إذا كانت المجلتان تدافعان عن أمريكا واحدة. فمجلة "كراسات السينما" Cahiers du cinéma وهي تخرج على نغمات النزعة الضدأمريكية الفرنسية ستمارس سياستها الخاصة بالمؤلفين من خلال شخصيات كبيرة - لم تكن آنذاك معترفًا بها كشخصيات كبيرة - من السينما الأمريكية، وفي المقام الأول "ألفريد هيتشكوك" Alfred Hitchcock و"هوارد هوكس"Howard Hawks ولكن أيضًا "نيقولاس راي" Nicholas Ray و"أوتو پريمنجر"Otto Preminger و"جوزيف مانكيڤيتز" Joseph Mankiewicz و"روبرت ألدريش"Robert Aldrich و"ڤينتشينتي مينيللي" Vincente Minelli والرائد "أرسون ويلز" Orson Welles. من السلسلة "ب" B التي تغنى "تروفّو" Truffaut بأمجادها إلى امتداح الكلاسيكية الحديثة الهيتشكوكية في الإخراج، تصنع المجلة لنفسها خطًا متصلاً متماسكًا يوصف على سبيل التفسير بأنه «هوليوودي» وضدفرنسي anti-française.

تبدو السينما إذن باعتبارها مجالاً من الثقافة الواسعة يتسم تحديد الموقع فيه بالقياس إلى أمريكا بالتشعب والتنوع والتناقض: هناك في الواقع هيمنة للإنتاج الأمريكي القادم من وراء المحيط الأطلسي تثير تثاقفًا مضادًا عنيفًا أمريكيًا يجيب عنه تمرد الشباب نابذين سينما الآباء بغية تأصيل حقيقة الفن السابع في المنطقة المحيطة بالـــ "سانسيت بولڤار"Sunset Boulevard.

ولكن التخطيط على العكس بالنسبة إلى "الشريط المرسوم" la bande dessinée أيسر بكثير في القراءة، فقد نجح الشريط في إبعاد «الكوميكس comics» الأمريكية على الرغم من أنها كانت منتصرة قبل الحرب.

• "سبيرو" و"تانتان" و"أليكس" وغيرها...

وواقع الأمر أن مجلات «الكوميكس comics» وقد أحدثت فيها ديناميكية "ميكي" وقطع أخرى من إبداع "پول ڤينكلر" Paul Winckler ثورة قبل ١٩٣٩ قلبت كيان صحافة الأطفال الفرنسية التقليدية مبكرًا. أما بعد الحرب فكان الوضع القانوني والتجاري ينظمه قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩متضمنًا التزامات حماية ضد الأشرطة الأمريكية المرسومة منشئًا على سبيل المثال علامة مميزة ١٠٠% فرنسية. هذا القانون الصارم إلى حد كبير أدى على نحو مباشر إلى اختزال إمبراطورية "پول ڤينكلر" Paul Winckler إلى شيء ضئيل بعد أن كانت قوية عزيزة في الماضي، وإلى إقامة عصر المدرسة البلجيكية والإبداعات الفرنكفونية نحو عشـــرين سنة. وهكذا ستعمر "تانتان ديرچيـــه" Tantin d'Hergé و"سبيـــرو وفانتازيـــو" Spirou Fantasio برســـوم "فرانكـــان" Frankin و"بـــلاك" Blake و"مورتيمر ديدجار پ. چاكوپس" Mortimor d'Edgar P.Jacobs وأليكس Alix وفرقة كاستور" Castors خيال أجيال من الأطفال والمراهقين...

ومن الممكن أن ندهش للتصويت بالموافقة على هذا القانون إذا لم نضعه في سياق الحرب الباردة في ذلك العصر. وواقع الأمر أن التنديد الوعظي الأخلاقي بـــ «مدرسة القتل» وبالعنف وبالجنس كما يروجه عالم مجلات الكوميكس الأمريكية لا سبيل إلى تقييمه إلا إذا ربطناه بالاستراتيجية السياسية الدولية التي كانت في هذه السنوات الساخنة ترى في "ميكي" Mickey أفضل سفير للإمبريالية الثقافية. فاخرج

من هنا يا ميكي! إلا أن الحاجز الوقائي وحده ما كان ليكفي إذا لم يكن البديل المقترح ملائمًا إلى هذه الدرجة: "تانتان" **Tintin** بطل نقي القلب لا شأن له بالأمور الجنسية ومعه كل الشريك المرسوم البلجيكي يقدم خطابًا له سمتان: فهو محافظ (انظر تناول الاستعمار في *"تانتان في الكونغو"* أو تناول الشيوعية في الشريط المرسوم المشهور *"تانتان بين السوفييت"*) وهو من ناحية ثانية نازع نزعة روحانية إنسانية ("تانتان" أو "أليكس" نمطان يجسدان «طيبة القلب» مقتنعان بأن الناس جميعًا أصلاً – قبليًا – أخيار).

هكذا انتفع الشريط المرسوم بالظروف المواتية لمقاومة ظافرة في مواجهة "أمركة" **américanisation** قد بدأت على خير وجه. فالنزعة الضدأمريكية النضالية – المرتبطة بالكلف بالوعظ الأخلاقي الذي انطلق منه قانون ١٩٤٩ تبعته هنا أعمال في الواقع بفضل مبدعين قادرين على البديل الذي يحقق متطلبات المرحلة، على عكس ما جرى بالنسبة إلى السينما على الرغم من أنها كلها كانت غارقة في سيل المنتجات الأمريكية.

إلا أن أمريكا ليست فقط منفّرًا أسطوريا أو حقيقيًا. فهناك أشياء ثقافية أمريكية في خاصيتها النمطية مثل الجاز أو الثريللر **thriller** في الأدب استوردتهما فرنسا من أمريكا، وإن لم يخل الأمر في البداية من صرير تململ بالأسنان.

• الجاز والمسلسل الأسود: فرنسا عندما دقت ساعة أمريكا

لم تَخلُ فرنسا في فترة ما بين الحربين من حركة استلطاف معينة تجاه الجاز. وإن كان استلطافًا محدودًا.

أما فترة ما بعد الحرب التي شهدت موضة السوينج **swing** يروجها الشباب المتهافت على المتعة فقد كانت بيئة الجاز – وقد كانت هناك بالفعل بيئة جاز –

تعيش من أجل ساعة لانوڤيل أورليان **la Nouvelle-Orléan**، مطبوعة بطابع التشيع المذهبي النازع نزعة "هوج پاناسييه" **Hugues Panassié** التقليدية. في سان چرمان دي پري **Saint-Germain-des Prés**، في "التابو" **Tabou** حيث تمارس الطقوس "چوليت جريكو" **Juliette Gréco** و"بوريس ڤيان" **Boris Vian**، أو في نادي سان چرمان حيث كان چازّ أكثر حداثة يقدم إلى جمهور عالي المطالب. وسجلت الأسطوانات الميكروسيون[١] الأولى القيم الوثيقة، "لويس أرمسترونج" **Louis Armstrong** و"ديوك إيللينجتون" **Duke Ellington**... ومع ذلك ففي عام ١٩٤٨ وصلت ثورة "بي پوپ" **be-pop** العاصمة الفرنسية التي استقبلت "ديزي چيلسپاي" **Dizzy Gillespie** في قاعة "پلييل" **Pleyel**. وفي العام نفسه جمع أسبوع الچاز الكبير في مسرح مارينيي جمهورًا غفيرًا من الأفيثيونادوس عشاق الچاز، بينما أقيم في عام ١٩٤٩ مهرجان دُوَلي للچاز عُمِّد على أنغام موسيقى "تشارلي پاركر" **Charlie Paker** و"ميليس ديڤيس" **Miles Davis** و"سيدني بيتشت" **Sidney Bechet** الذي لن يلبث أن يستقر في باريس.

والظاهر أن الچاز خرجَ من فترته اللحدية. ونزلت السوق منذ ذلك الحين أسطوانات عديدة أصبحت في المتناول. وهذا هو جمهور الچاز الذي غالبًا ما كان شابًا يقدم إلى حب هذه الموسيقى قوة ردود فعله ضد التعليم التقليدي الموروث ويقرأ مستمتعًا مقالات "بوريس ڤيان" **Boris Vian** التأريخية المتمردة في «چازوت» **Jazzotte**. تلك إذن ثقافة چاز حقيقية تبنتها فرنسا في أثناء هذه السنوات، قبل أن يأتي الـ "ييه ييه" **yéyé** فيخلعها من عرشها. تضاعفت البرامج الإذاعية وتشعبنت [أصبحت لجماهير الشعب]. بين «الچاز في الشانزيليزيه» (١٩٤٩) وبرنامج أوروبا رقم واحد الذي تابعه جيل كامل متابعة البرنامج الديني «من أجل من يحبون الچاز» "دانيل فيليپاكّي" **Daniel Filipacchi**، يكون نضال

---

(١) أسطوانات فونوغراف – پيك أپ – رفيعة الخطوط، أكثر استيعابًا وأكثر دقة. (المترجم)

البعض لفرض الچاز قد نجح. وعلى الرغم من أن الفرنسيين يمارسون على نحو غريب عجيب نوعًا من النزعة العنصرية بالمقلوب تجاه موسيقييهم، فهناك فرنسيون يعزفون الچاز. وربما كان أشهرهم في تلك السنوات عازف البيانو "مارسيال سولال" **Martial Solal** وهو الذي ألف موسيقى **À bout de souffle** لـ "چان-لوك جودار" **Jean-Luc Godard**.

في أواخر الخمسينيات رسخ الچاز نهائيًا شرعيته الفنية حتى إذا لم يكن جمهور مستمعيه شاملاً للناس كافة.

اكتشفت فرنسا مع الچاز أمريكةً[١] سوداء كاملة. وباكتشاف الثرِيلر **thriller** الذي تجسمه على نحو رائع أعمال "رايموند تشاندلر" **Raymond Chandler** و"داشييل هاميّت" **Dashieell Hammet** أو چيمس كين" **James Cain** اكتشفت فرنسا الوجه الآخر لأمريكا، هو الثروة الكاليفورنية، وكواليس هوليوود، و«الشقراوات» المخرِّبات، وكذلك الكحول والخمارات الحقيرة، هذه المتناقضات التي يمتصها نمط البطل من النوع الجديد: سمات الحياة الخاصة التي يتركز جوهرها في شخصية "فيليب مارلو" **Philippe Marlowe** الذي يحافظ على كرامته في عالم يسكنه سفهاء ومنحرفون، ويعيش فقره المادي ووضعه العازب بمرارة أحيانًا وظرفٍ دائمًا. في عام ١٩٤٥ أنشأ الناشر جاليمار **Gallimard** "السلسلة السوداء"«**série noire**» التي قدمها "مارسل دوهامل" **Marcel Duhamel** وثبت أركان هذا النوع في فرنسا، وقد أصبحت هذه المجموعة بمرور الأعوام مؤسسة حقيقية في مضمار النشر الفرنسي. بعد الترجمات الأولى لنماذج أمريكية، رضي الفرنسيون بأن يغريهم هذا النمط من الأدب. "ليو ماليه" **Léo Malet** أو بوريس ڤيان **Boris Vian** لرواية **J'irai cracher sur vos tombes** [=سأذهب لأبصق على

---

(١) أمريكة بالتاء المربوطة مقابل **une Amérique**. (المترجم)

فبوركن] يستلهمان مباشرة من هذه النماذج الأمريكية. وظهرت روايات ثريللر على الطابع الفرنسي – على سبيل المثال: **Du rififi chez les hommes** من تأليف "أوجيست ليبرتون" **Auguste Lebreton** – ولكنها في صميم أمرها تصوير "للبيئة" كثيرًا ما تغلب عليه الشراسة والحدة، ويتلون بألوان من العامية "أرجو" **argot** [اللهجة الفرنسية العامية الدارجة التي تتنوع بتنوع البيئة وأهلها].

أصبحت "السلسلة السوداء" «**série noire**» شعبية نسبيًا مع تعرضها بعد ذلك لمنافسة روايات الجاسوسية (تأثير السياق الدُولي للحرب الباردة يوشك أن يكون ملزمًا) وبصفة خاصة السلسلة الشهيرة "چيمس بوند" **James Bond** لـــ "يان فليمنج" **Ian Fleming**. وعـلى العكس لم تجد نوعية الساينس فيكـــشن **science-fiction** [= الخيال العلمي] – التعبير الأمريكي حل محل اللفظة الفرنســية **anticipation** [= الاستباقية] – نجاحًا في فرنسا يقارن بالنجاح لدى الجماهير الأنجلوساكسونية المنفتحة بحكم تقاليدها على الأدب الخيالي العجيب **fantastique**.

في مواجهة تدفق ثقافة واسعة ساعية بالقوة(1) إلى الأمركة، فكرت الدولة في أن تمارس دورًا ضابطًا: وهو ليس فقط من شأن الدولة الليبرالية، ولكنه الوظيفة الفاعلة لدولة تريد إبان خروجها من الحرب أن تجدد، وإن لم يتيسر لها التجديد، أن تتخذ إجراءات ثورية.

الديموقراطية الثقافية على جدول الأعمال

كل شيء ينطلق من برنامج "المجلس القومي للمقاومة"، وهذا البرنامج هو ملخص لمتطلبات وطموحات رجال قاتلوا في أدغال الماكي. فالحرص على النضال ضد ضروب التفاوت الثقافي، والإيمان الراسخ بعمومية **universalité** هذه

---

(1) Potentiellement

الثقافة الجامعة التي يريدون توزيعها [بالعدل]، هما ركنا خطاب الدمقرطة الثقافية. إبان "التحرير" ومع عودة اليسار إلى السلطة أصبح موضوع توزيع الثقافة يشكل مسئولية جديدة على الدولة سبق صياغتها بتوسع تحت حكم "الجبهة الشعبية" واستمرت متابعتها تحت "نظام فيشي". ونجدها مكتوبة علنًا رسميًا في مقدمة دستور ١٩٤٦: «الأمة تضمن للطفل والبالغ الوصول المتكافئ إلى التعليم والتنشئة المهنية والثقافة».

السلطات العامة تتدخل

والبنيات الإدارية في مواجهة تحقيق هذه المهمة متواضعة، بل أقرب من أن تكون ضعيفة الإرادة: والمؤكد أن "إدارة حركات الشباب والتعليم الشعبي" أنشئت في عام ١٩٤٤ وكلف بها "جان جيهينو" **Jean Guéhenno** وهو كاتب من أصول شعبية رمزًا لصعود اجتماعي جمهوري معين، ولكنها شُتت في عام ١٩٤٦ حتى قبل أن تستطيع أن ترسي نشاطها في أعمال واقعة. وإذا كانت "وزارة شباب الفنون والآداب" قصيرة العمر قد رأت النور (لعدة أشهر) في عام ١٩٤٧، فسرعان ما عاد الأمر إلى سكرتارية الفنون الجميلة التي بعثت من الموات في عام ١٩٥١ على يد حكومة من الدرجة الثالثة كانت قد تخلت عن المثل العليا التي أعلنت إبان "التحرير". وكان الجزء الجوهري من الأعمال التي شرعت فيها الدولة في مجال الثقافة – على سبيل المثال إنشاء "مركز قومي للآداب" كان في الواقع غير ذي ضرر – يجـري في إطار إدارات وضعت رئاسـة "التربية القومية" ولم يكن لها أي استقلال.

وعلى الرغم من ذلك عرفت الدولة أحيانًا السبيل إلى أن تمنح نفسها بنيات تدخُّل فعالة. وهكذا رأت السينما – التي تبعت تارة وزارة الإعلام، وتارة ثانية

وزارة الصناعة والتجارة، ولم تُلحق بالوزارة الأكثر «ثقافية» وهي وزارة التعليم القومي - في عصر "التحرير" إنشاء هيئات جديدة سرعان ما أصبحت جوهرية بالنسبة لقيامها بوظيفتها. وفي قلب جهاز إعادة هيكلة الإدارة العامة للسينما: "المركز القومي للسينما" CNC، هيئة عامة ذات صفة إدارية أنشئت بقانون ٢٦ أكتوبر ١٩٤٦ الذي يحل في نظام أكثر مطابقة للتقاليد السياسية للجمهورية محل النزعة التوجيهية المستندة إلى الاتحادات المهنية التي كانت تحظى بالتشريف في حكم ڤيشي والتي كانت فيها "لجنة تنظيم الصناعة السينماتوغرافية" COIC تحتكم على حقوق ملَكية. أما "المركز القومي للسينماتوغرافيا" CNC فكان ينعم بسلطات لها اعتبارها: تنظيم المهنة، التثبت من الموارد، إدارة الرقابة وبخاصة القيام على قانون مساعدة السينما الصادر في ١٩٤٨. وكانت الدولة تساند أيضًا نشاطًا للإحياء والتنشئة والنشر والحفظ مع الاعتراف بالمنفعة العامة وبدعم مؤسسات خاصة مثل "معهد الدراسات العليا السينمائية" IDHEC الذي أنشئ في عام ١٩٤٤ بإيعاز من "مارسل ليربييه" Marcel L'Herbier وكانت مهمته تنشئة السينمائيين المستقبليين. وهناك مؤسسة رئيسية أخرى دعمتها الدولة وهي "السينماتيك"، سينماتيك "هنري لانجلوا" Henri Langlois التي حققت منذ حين ماض مجيد. في مجال الكتاب ترأس "چوليان كايان" Julien Cain "إدارة المكتبات والمطالعة العامة" التي ستكلَّف بإقامة شبكة من المكتبات المركزية للإعارة. هكذا ارتقت القراءة فأصبحت موضوعًا للمصلحة العامة.

وإذا كانت الدولة إذن تحدد مكانًا للتدخل له أهمية كبرت أو صغرت بحسب الأنشطة - السياسة المسرحية ستُدرس منفردة بسبب سمتها النموذجية - ويبقى الشيء الجوهري على الرغم من ذلك هو العمل الذي تأتي به شبكة جمعيات نشيطة وخلاقة على نحو خاص تفي بالمثل العليا للتعليم الشعبي.

من التعليم الشعبي إلى الإنعاش الثقافي

في عام ١٩٤٥ انطلقت من التعليم الشعبي أصداء متعددة، كان يحتكم من قبل على تراث تقليدي وعلى تاريخ بطولي تغنت به في مستهل القرن "الجامعات الشعبية" والمحاولات الأولى لمسرح الشعب وأوقات الفراغ التي شغلت بها الجبهة الشعبية. فلما أهل "التحرير" كان هناك نقص في الكوادر الذين قُتلوا في أثناء سنوات الكفاح، وأدى غياب البنيات إلى ظهور رجال مصممين على فتح آفاق جديدة: تبع العمل الذي كان تطوعيًا بالكامل والذي ميّز المراحل السابقة من التعليم الشعبي تعيين أول كوادر دائمة لنظام تعليمي جديد يزاوج على نحو فعال التعليم التقليدي.

ووجد الخطاب المُنصب على الديموقراطية الثقافية والتعليم الشعبي مواضعَ تلاحُمِهِ المفضلة في زخم الجمعيات الجديدة أو القديمة التي تشكلت إبان "التحرير": وتجدد تنظيم "رابطة التعليم" بعد الحرب، بينما ظهرت "سياحة وعمل" و"عمل وثقافة" وبصفة خاصة "شَعْب وثقافة" التي كان تاريخها وحده يكوِّن صورة رمزية أليجورية لحركة التعليم الشعبي كلها. وعلاوة على ذلك كُلفت لجان المشروعات من الآن فصاعدًا بمهام ثقافية بحتة، وأَكْمَلت الجهاز "بيوتُ الشباب والثقافة" التي أُسست بموافقة ومساندة الإدارة التي تحمل نفس الاسم، وكان عددها يصل إلى ٢٠٠ في عام ١٩٥٨.

ومن الممكن أن نستخلص على نحو ملموس في الأقاليم تخطيطًا مشتركًا عامًا للنشأة يرى، في ضوء علاقة وُثقى بـــ "الشعب والثقافة"، مولدَ شبكة جمعيات مثل "المركز التعليمي" و"مركز التعليم العمالي" و"بيت الشباب"، "المكتبات المتنقلة بحافلات" و"نوادي السينما"... "الشعب والثقافة" تحتل بلا جدال مكانا بارزًا في

عملية «رَي» منطقة ويلوح على هيئة التجسيم المثالي لهذه النزعة المنحازة لعامة الشعب populisme الثقافية التي يختص بها "التحرير". وقد انتشرت هذه النزعة الإجماعية التي تبدو حدودها مائعة أحيانًا، والتي تحلم بمؤاخاة الشعب والإنتليكتواليين وبثقافة عامة مشتركة للجميع دون تمييز - انتشارًا كبيرًا وأسست إيديولوجيًا العديد من مؤسسات التعليم الشعبي، من قبيل نوادي السينما: وأغلب الظن أن هناك "يُوتوبيا" نادي السينما، مكانًا قائمًا على الإجماع ألغيت فيه على الفور كل فروق الحقل الاجتماعي ويرى فيه الحفلات السينمائية الطلاب والفلاحين جنبًا إلى جنب... ولكن هل يذهب العمال إلى نادي السينما؟ عندما تنتهي موجة سياسية ثورية يتغير خطابٌ بتمامه وكماله: فالثورة الاجتماعية التي فُهمت على أنها نقطة بداية حتمية لكل إصلاح للعلاقات الثقافية لم تعد في الخمسينيات إلا ذكرى، وهذه هي النضالية الثقافية تستقل ذاتيًا عن دائرة السياسة لكي تعظم فعاليتها التقنية. هذا التطور يظهر للعيان واضحًا جليًا في قلب "الشعب والثقافة" التي قامت مستعينة بمناهجها الخاصة بـــ «التعليم النشيط»، وبكفاءة مصمميها، ومنظوماتها المشتملة على بطاقات الاطلاع، والنوادي المختلفة، والمكتبات المتنقلة بحافلات، وكذلك بمجموعتها «نظرات جديدة على...» المنشورة في دار **Seuil** بوضع خطوط «عمل ثقافي» حديث كل الحداثة.

عند نقطة التقاء دخول الدولة والعمل المحلي للجمعيات في دائرة الشأن الثقافي، نلمس واقع سياسة مسرحية تظل بلا شك المكسب الرئيس الذي ينسب إلى "جمهورية رابعة" لا ترى كثيرًا من المكاسب تنسب إليها. وتمثل مغامرة "المسرح القومي الشعبي" وإزالة التبعية المركزية المسرحية في الأقاليم محورين مرتبطين ارتباطًا حميمًا لعملية يندرجان بها على قدم المساواة في تاريخ هذه الديموقراطية الثقافية التي أرادت قوى "التحرير" إقامتها في فرنسا.

مسرح قومي شعبي وفض المركزية

المسرحية: من أجل اختراع جمهور جديد

لماذا كان المسرح في فرنسا المجال المفضل لمشروعات الدمقرطة الثقافية من "بوتّيشيه" **Pottecher** إلى بيوت الثقافة؟ والمسرح الشعبي في فرنسا، في آن واحد، فكرة وحركة لها تاريخ طويل عندما وجدت نفسها تنتعش في السياق السياسي والإيديولوجي للتحرير.

وواقع الأمر أن "المسرح القومي الشعبي" **TNP** الذي أنشئ في عام ١٩٢٠ بإيعاز من "فيرمان چيمييه" **Firmin Gémier** كان منذ وقت طويل يعيش حياة صعبة على إيجارات من الباطن وحفلات ماتينيه أيام الآحاد، عندما قامت "چانه لوران" **Jeanne Laurent** المسئولة الديناميكية بوكالة إدارة الفنون والعروض بتعيين "چان ڤيلار" **Jean Vilar** مديرًا يترأس "المسرح القومي الشعبي" **TNP** في عام ١٩٥١. ومن المؤكد أن النجاح الذي لقيه "چان ڤيلار" **Jean Vilar** في مهرجان "أڤينيون" **Avignon** الذي خرج في عام ١٩٤٧ إلى الوجود، له علاقة بتعيينه، ولكن تعيينه هذا جرى – بشكل أكثر تأكيدًا – في إطار ألوان النجاح الأولى التي حققتها سياسة فض المركزية المسرحية: نجاح "چان داستيه" **Jean Dasté** في جرينوبل **Grenoble**، ثم ابتداءً من عام ١٩٤٧ "رولان بييتري" **Roland Piétri** في "سانت-إتيين" **Saint-Étienne**، و"لوي ديكرو" **Louis Ducreux** في الشرق ثم "أندريه كلاڤيه" **André Clavé** منذ عام ١٩٤٦، و"موريس سارازان" **Maurice Sarrazin** في الجنوب الغربي بـ **le Grenier de Toulouse** و"هوبير جينيو" **Hubert Guignoux** في "رين" **Rennes** وهي ضروب من النجاح مهدت السبيل بشكل رائع أمام ملحمة فض المركزية المسرحية. ويحتل "المسرح القومي

الشعبي" TNP موقعًا استراتيجيًا في قلب هذه المنشآت، فهو في آن واحد خليفة ونموذج وهو على أية حال مرتبط بالمراكز المسرحية القومية الأولى بنفس الحرص على التوسع تجاه جماهير مهمشة. وهنا فرض "چان ڤيلار" **Jean Vilar** منذ البداية مفهومه وهو «المسرح خدمة عامة»: «الحمد لله أنه ما يزال هناك أناسٌ المسرحُ بالنسبة إليهم غذاء لا غنى عنه للحياة مثل الخبز والنبيذ. إلى هؤلاء أولاً يتجه "المسرح القومي الشعبي" TNP. فـــ "المسرح القومي الشعبي" TNP إذن في المقام الأول خدمة عامة. هو مثل الغاز والماء والكهرباء.» وعلاوة على تأكيد حق الجميع في المسرح يتضمن محك الخدمة العامة في رأي مدير"المسرح القومي الشعبي" TNP فكرة عقد اتفاق، عقد ميثاق مع الجمهور.

على مدى عقد من الزمان (١٩٥١-١٩٦٣) في أثنائه قام "چان ڤيلار" **Jean Vilar** بإدارة المسرح لم يقنع بالعودة إلى امتلاك ناصية خطاب المسرح الشعبي، وبأن يقوم على تراثه. عن طريق استراتيجية قوية لاجتذاب جماهير شعبية اخترع عبارة غير مسبوقة لم تلبث أن بصمت ببصمة TNP: استقبال جمهور غريب على طقوس المسرح الباريسي وبث الثقة في قلبه، وكسب وفائه بأسعار منخفضة ومنظومات ميسرة للأبونيهات والأماكن، استكشاف الجماهير المرتقبة اعتمادًا على شُغْلٍ يستهدف قيام علاقات بالجمعيات المهتمة، سواء كانت لجان مشروعات أو مجموعات من الشباب، أو جماعات صداقة منوعة. ونجح "المسرح القومي الشعبي" TNP تدريجيًا بفضل ديناميكيتـــه الخاصة في التواصل مع الجمعيـــات - وعلى نحو خاص من خلال نشاط "أصدقاء المسرح الشعبي" - في رَيِّ جزء كبير من الدائرة الاجتماعية: بلغ عدد الجمعيات المشتركة بأبونيه ١٠٩ في عام ١٩٥٧ وأصبح ٣٦١ في عام ١٩٦١.

وإذا كان المسرح القومي الشعبي TNP قد بنى شهرته باعتباره مسرحًا شعبيًا على مبادراته في اتجاه جماهير مستعصية على فن المسرح، فإنه اتبع سياسة

أكثر تقليدية في وضع البرامج. فقائمة مسرحياته - ريبيرتواره - تهيمن عليها الكلاسيكيات الفرنسية أو الأجنبية، التي كان "چان ڤيلار" **Jean Vilar** يرى أنها وُهبت فضيلة تربوية كبيرة. هذه هي العقيدة التي سيدافع عنها المسرح القومي الشعبي **TNP** والمراكز المسرحية القومية قبل أن تتعرض لتشكيك شديد من حاشية كاملة من النقد - حول مجلة "تياتر پوپيلير" **Théâtre populaire** [= المسرح الشعبي] - ومن المهنة - وبخاصة "روچيه پلانشون" **Roger Planchon** - الذي ينقد فرضية العمومية العالمية للمسرحيات الكلاسيكية والجمود السياسي الذي يبدو أنه يحرك مثل هذا المسرح.

وعلى الرغم من الهجوم المتعدد وعلى الرغم من ضروب الصمت المتزايد الوضوح من جانب دولة عاقبت "چانه لوران" **Jeanne Laurent** في عام ١٩٥٢، دولة أفزعتها تجارب اعتبرتها مفرطة الميل إلى اليسار، فقد ظلت ألوان النجاح التي حققها المسرح القومي الشعبي **TNP** وحققتها المراكز المسرحية القومية خارقة للمألوف أعادت الشرعية من جديد إلى فكرة المسرح الشعبي وجرفت في مسارها ديناميكية اجتماعية غير مسبوقة.

هكذا الثقافة، إنها دون أن تكون في قلب الرهانات الإصلاحية في فترة ما بعد الحرب، تلخصها على نحو رمزي: من ناحية صعود ثقافة وسائطية صعودًا لا يُقاوم، ومن ناحية ثانية سلطات عامة تثني على ديموقراطية ثقافية ليست فقط مجرد مساواة الجميع أمام جهاز التليڤزيون، بل هي تريد أن تكون مُشاركة أيضًا. هذه المواجهة وجهًا لوجه نراها تُعاد من جديد في العقد التالي، بمزيد من القوة، وتسجل تزامنيًا ازدهار الثقافة الجماهيرية والاستحداث المنظومي لإدارة حقيقية للثقافة.

الفصل السادس

الستينيات "السيكستيز"[1]:

الثقافة بين منازعة واستهلاك

---

(١) في الأصل بالإنجليزية **Les Sixties** تعبيراً عن غلبة الأمركة والأنجلوساكسونية. (المترجم).

كانت الفترة التي تلت "التحرير" مسرحًا لنمطين من الخطاب: الأول شديد الكلَف بالسياسة في قلب الحرب الباردة، هو خطاب إنتليكتواليين كان التزامهم يتموقع بالنسبة إلى الغالبية ناحية اليسار؛ والنمط الثاني أكثر انتشارًا في المجتمع، يمتلئ كل الامتلاء بالغنائية الخاصة بالعودة إلى السلام، يضع في المقدمة الحاجة الملحة إلى الدمقرطة الثقافية. والسنوات التي تطابق قيام الجمهورية الخامسة والتي تجري لتبلغ الأزمة الاقتصادية في وسط السنوات السبعينية لا تخضع للتساؤلات نفسها. وأصبح نقد الاتحاد السوفييتي أو نقد مثالية البورجوازية الصغيرة مهيمنًا وأدى إلى حدوث تموقعات جديدة. هكذا شهد الناس بزوغ حركات منازعة عديدة بلوَرت أحداث ١٩٦٨ التعبير عنها.

وبالتوازي دخل الناس في زمن «الجديد»: كانت المؤلفات والأحداث تُقرأ بأدوات مختلفة؛ وكانت الموضوعات الفنية يجري تناولها على نحو مختلف؛ والأعمال يُحكم عليها بالقياس إلى محكّات متجدِّدَة. ذلك تبجيل للطليعيات.

وأخيرًا اتخذ موضوع وصول الإنسان إلى الثقافة [ونيل نصيبه منها] مكانه المناسب في قلب الاهتمامات. وأصبحت الثقافة التي تزايد تناولها وسائطيًا وتزايد استهلاكها، تمثل لوحة عريضة من الممارسات غير المسبوقة. ولكنها أصبحت كذلك موضوعًا أخذه مسئولو الدولة في حسابهم على نحو شامل: هكذا استهل "مالرو" **Malraux** سياسةً غير مسبوقة سيكون على خلفائه أن يعرِّفوا أنفسهم بالقياس إليها.

من حرب الجزائر إلى ما بعد ١٩٦٨

شخصيات كبيرة من الإنتليكتواليين تُغيِّر على نحو غير محسوس أسلوب تدَخُّلها في حياة المدينة – حيث انحسرت موجة تقديم عرائض المطالب تاركة مكانها لأفعالٍ أكثر ملاءمة للظروف – وهذه هي ساحة إنتليكتوالية ارتجفت نتيجة للانفجار الجامعي: هذان هما التطوران الرئيسان في فترةٍ بصمتها طفراتٌ اجتماعية عميقة الأثر وهوجة مايو ١٩٦٨، فترةٍ محصورة بين نشوب النزاع الجزائري وبين قيام "سولچينيتسين" **Soljénytsine** بكشف الأسرار التي طالما حجبت عن الناس.

النضال الجزائري للإنتليكتواليين

في عام ١٩٥٦ غرست وقائع المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيِتي وأحداث المجر بذور الشك في النفوس دون أن يصل الأمر إلى حدٍ يمكّن من الحديث عن جفوة نخبة ذكية – إنتيليجنسيا – ظلت تقف ثابتة بقوة إلى اليسار. ثم بزغ عنصران عكرا صفو معطيات التزام هذه النخبة في فجر السنوات الستينية: أولاً سياسة فرنسا في الجزائر منذ انتفاضة عام ١٩٥٤، وثانيًا تزايد قوة الحشود الطلابية التي وجدت في النزاع الاستعماري وسيلة لتنظيم نفسها وتدعيم مواقفها.

- «الأمور في الجزائر دخلت في لحمنا»

("فيليب أرييس" **Philippe Ariès**)

في الالتزام حيال المشكلة الجزائرية تكمن أولاً دوافعُ مطابقة للدوافع التي أحاطت بمسألة "دريفوس": فمن ناحيةٍ تجمّع باسم حقوق الإنسان والعدالة، أناسٌ

نقموا من استخدام التعذيب؛ ومن ناحية ثانية هناك أولئك الذين يدافعون عن النظام على أرض الواقع وعن حرمة الأمة. لم يكن للخلاف بين اليمين واليسار بالضرورة دورٌ فيما شهدته هذه الساحة. فـ "سارتر" **Sartre** صاحب مجلة "التان مودرن" **Les Temps modernes** مثله مثل "ريمون آرون" **Raymond Aron** صاحب مجلة "بريڤ" **Preuves** يلتقيان على طريق شجب النزعة الاستعمارية حتى إذا كانت تحليلاتهما تختلف فيما يختص بطبيعة الرهانات. ويشبههما الإنتليكتواليون الكاثوليك الذين انطلقوا مبكرًا إلى الهجوم على مناهج القهر التي استخدمها الجيش الفرنسي: هؤلاء هم على سبيل المثال "الميمات الأربعة" **«quatre M»** "ماندوز" **Mandouze** و"مارّو" **Marrou** و"ماسّينيون" **Massignon** و"مورياك" **Mauriac**. ولم يكن الأمر آنذاك أمر التعبير عن رأي ما عن أوضاع الجزائر، ولكنه. كان استنضاحًا لشريان الغضبة الدريفوسية وإدانة لضياع القيم التي رفعت فرنسا رايتها عاليًا.

في "معركة الكلمة المكتوبة" هذه التي ينوه بها "ميشيل كروزيه" **Michel Crouzet** تلعب الصحافة دورًا لا يستهان به: فهذا "بورديه" **Bourdet** يندد بـ «الجستابو الخاص بكم في الجزائر» في مجلة "فرانس أوبزيرڤاتير" **France Observateur** و"مورياك" **Mauriac** ينضم إليه في مجله "ليكسبريس" **L'Express** مشددًا على ضرورة إدانة عاجلة نهائية دون استئناف. هاتان المجلتان الدوريتان وضعهما "چاك سوستل" **Jacques Soustelle** على نفس المستوى الذي وضع عليه **Témoignage chrétien** "شهادة مسيحية" و"لـيموند" **Le Monde**، فهو يصفهما في عام ١٩٥٧ بأنهم «الأربعة الكبار في الدعاية الفرنسية المضادة». إنهم ينتمون إلى حركة الاحتجاج التي ترابطت بكتابات منشورة تجيش أحيانًا في الأصل بانفعال شديد: المؤلفات الضداستعمارية لدي الناشر "ماسپيرو"، والقصة التي جرى بها قلم "پيير ڤيدال- ناكيه" **Pierre Vidal-Naquet** عن مسألة "أودان" **Audin** أو الكتاب المعنون "السؤال" **La Question** بقلم "هنري أليج" **Henri Alleg**.

وهو شيــوعي وقع ضــحية التعذيب، ظهر لدى الناشر "چيروم لينــدون" **Jérôme Lindon** في عام ١٩٥٨.

أما أولئك الذين ساندوا السياسة المتبعة في الجزائر فكانوا يتلاقون لدى أناس في الغالب أكبر منهم سنًا، وكانوا ينتمون إلى ثقافة سياسية أكثر انطباعًا بذكرى المرحلة الاستعمارية المجيدة إبان الجمهورية الثالثة. وسواء كانوا من الجامعيين المرموقين أو من الشخصيات القريبة من اليسار مثل "ألبير باييه" **Albert Bayet** أو "پول ريڤيه" **Paul Rivet**، أو من أعضاء الوسط الكاثوليكي للإنتليكتواليين، فالصورة الكاملة تشهد بأنه لم تكن هناك مجموعة ذات اتجاه من كتلة واحدة في مواجهة النزاع.

وهكذا فإن التزام الإنتليكتواليون لا يمكن أن يُختزل إلى مجرد عودٍ على بدء. أولاً لأنه كانت هناك اعتبارات سياسية تلعب دورها: «والذين يشجبون مناهج القهر لا يدافعون عن بريء» هذا ما يراه "ميشيل ڤينوك" **Michel Winock** وهو ممثل ومراقب ومؤرخ يشير بذلك إلى جبهة التحرير الجزائرية. ثانيًا لأن الطرق تتداخل وتضطرب ابتداء من عام ١٩٥٨: كيف يعرِّف الإنسان نفسه بالنسبة إلى ديجول الذي يتفاوض ويتسبب عن قريب حين في ضياع الجزائر؟ لابد من الآن فصاعدًا من التعبير عن الرأي في موضوع الاستقلال: وتتأكد القطيعة بين اليمين واليسار بشكل متزايد وتتخذ المواقف ابتداء من عام ١٩٦٠ وجهة راديكالية.

وارتسمت شيئًا فشيئًا الخطوط المحدِّدة ليسار إنتليكتوالي منازِع. فيما وراء الشجب الأخلاقي وباسم الضداستعمارية، جاهر البعض بالعمل النشيط كل النشاط: تلك حالة لجنة "أودان" **Audin** مع "پيير ڤيدال-ناكيه" **Pierre Vidal-Naquet** و"لوران شڤارتس" **Laurent Schwartz**. وسوف نلقاهم فيما بعد بين الموقعين على "منشور الـــ ١٢١". في ٥ سبتمبر ١٩٦٠ تجاور أسماؤهم أسماءَ كتّاب – "سارتر" **Sartre** و"مارجريت دورا" **Marguerite Duras** و"ڤيركور" **Vercors** – وأسماء

أساتذة – "ميشيل كُروزيه" Michel Crouzet – وأسماء صحفيين وفنانين – "فرانسوا تريفو" Truffaut أو "سيمونه سينيوريه"Simone Signoret. وهم بإعلانهم عن "حق التمرد" يتسببون في هرب إنتليكتواليين معينين. ومن الكاثوليك من عزفوا عن تشجيع الخروج على الشرعية، على الرغم من أن أصحاب أسماء كبيرة وقعوا، مثل "بارّا" Barrat و"ماندوز" Mandouze؛ ومن الشيوعيين القدماء من سعوا إلى أن يتميزوا عن شخصية الإنتليكتوالي الإيديولوجي المناضل، فلم يقِل ما فكروا فيه عن اشتراطات سلام ممكن وكلفوا أنفسهم بمهمة الإعلام، هكذا فعل "إدجار موران" Edgar Morin وفي أعقابه مجلة "أرجومان" Arguments. أما الإنتليكتواليون الشيوعيون فكانوا واضحين في التراجع، فرسموا لنفوذهم خطة حركة تقهقر متعاظمة.

وردًا على الـــ ١٢١ [="منشور الـــ ١٢١"] تحرك جامعيون ومعلمون وكتّاب أغلبهم ينتمون بوضوح إلى اليمين، وكانوا موجودين من قبل في الحركة القومية المتحدة للعمل المدني التي تأسست في عام ١٩٥٨، فأدانوا هؤلاء الذين مثلوا الجامعة واعتبروهم « يحملون إثم تحريض عسكريين على العصيان». في ٧ أكتوبر ١٩٦٠ مهر أكثر من ٧٠٠ بتوقيعاتهم نص "منشور إنتليكتواليين فرنسيين". كانوا على هيئة مجموعات ترتبت بناء على سمات من التقارب السياسي – ملكيين أو كاثوليكيين محافظين أو مسيحيين ديموقراطيين – أو بناء على العلاقات المهنية – بيئات المتخصصين في اللاتينيات أو المتخصصين في التاريخ القديم أو أصحاب نزعات الحداثة على شاكلة "چلبير پيكار" Gilbert Picard – أو بناء على الاختـــلاف إلى دوائر خاصة – طبعـــات "المائدة المستديرة"، الهـــوسّار "انطوان بلونـــدان" Antoine Blondin، ميشيـــل ديـــون" Michel Déon "روچيـــه نيمييه" Roger Nimier أو بناء على الجيش – وهم يشكلون أقليات في العالم الإنتليكتوالي، مما دعا أغلبية الطلاب إلى تبني موقف معارض.

الطلاب في المعمعة

بمناسبة حرب الجزائر ثَبَّتت شخصيةٌ جديدة للإنتليكتوالي الملتزم أقدامها ألا وهي: الطالب. لا نقول إن الطالب لم يتدخل قط في حوارات زمانه – فنحن نجده مثلاً يساند "منديس فرانس" **Mendès France** – ولكنه كان يفعل ذلك وهو يطلب لنفسه على نحو متزايد صفة «عامل شاب إنتليكتوالي» وخاصةً في سياق تزايد أعداد المنضمين الذين أعطوه ثقة مضاعفة. في عام ١٩٥٤ كان عدد الطلاب ١٤٠٠٠٠ طالب وفي عام ١٩٦٢ أصبح ٢٥٢٠٠٠، نصفهم مسجلون في "الاتحاد القومي للطلاب الفرنسيين" **UNEF**، الأغلبية تتجه إلى اليمين والأقلية إلى اليسار. وإذا بهذه الأقلية التي يهيمن عليها شبيبة دارسي اللاهوت، والمسيحيون، وطلاب قريبون من الحزب الاشتراكي **PSU** تمسك بزمام التنظيم الطلابي ابتداءً من عام ١٩٥٦ وتجعله يلعب دورًا من الدرجة الأولى: فعقدت صلات مع "اتحاد الطلاب الجزائريين" **UGEMA**، ونظمت عند الموتواليتيه **Mutualité** مظاهرة ضد الحرب. وبدت كلمة خاصة متفردة لطلاب اليسار تهدف إلى التدخل باسم الأخلاق ولكنها تهدف أيضًا إلى معالجة ألوان القصور من جانب المنظمات السياسية التي لا تحمل عبء النضال. وتَوازى مع ذلك تزايدُ قوة "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** بعد أن شارك في الاجتماع وهو ما تسبب للحزب الشيوعي في ضرر أي ضرر. و"اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** هذا هو الذي أنشأ "الجبهة المتحدة الضدفاشية" في ديسمبر من عام ١٩٦١ ونجح في اجتذاب عدد من الطلاب الآتين من دوائر سياسية أخرى. ونتجت عن انتهاء الصراع في عام ١٩٦٢ على الرغم من ذلك أزمةٌ نالت من الحركة التي ستشق طريقها إلى التزامات أخرى حيال نماذج ثورية على ستارة خلفية قدمها العالم الثالث.

١٩٦٢-١٩٦٧: رجوع أم غليان؟

يبدو، بعد الالتزام الجزائري، أن الإنتليكتواليين لم يعد كذلك في إمكانهم أن يحققوا استنفارًا. ما المكان الذي سيشغلونه من الآن فصاعدًا في مواجهة عِالم طُلاّبي أكثر عددًا وأكثر استنفارًا، وإن كان أيضًا أكثر انقسامًا؟

• وضع الإنتليكتواليين الحساس

في عدد من أعداد مجلة "إيسپري" **Esprit** في عام ١٩٦٣ نوه "ميشيل ڤينوك" **Michel Winock** بـــ «استقالة الإنتليكتواليين». وكأنما كان هناك ما يشبه أن يكون وقت رجوع إلى العمل هو علامة على حركة حتمية لارتداد الإنتليكتواليين إلى حياة المدينة. وهم على الرغم من كل شيء يستمرون في تأدية دور أساتذة معتمدين لشباب يبحثون عن نقاط استرشاد. هكذا يقوم "سارتر" **Sartre** مقام مثال لجيل منازعٍ كامل. في عام ١٩٦٠ كتب مقدمة كتاب **Aden-Arabie** من تأليف "نيزان" **Nizan** : «لا بأس ببدء هذه الثورة العارية: فالأصل في كل شيء أن يكون هناك في البداية الرفض.» وتبعه الطلاب. في عام ١٩٦٣ دعاه أعضاء "كلارتيه" **Clarté**، صحيفة "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** إلى إلقاء خطاب عن قوة الأدب. وكان يعتبر مرجعًا مثله مثل الفيلسوف " ألتوسير" **Althusser** الذي كان يقدم إلى الطلاب قراءة ثانية لـــ "ماركس" ولعلماء اجتماع مثل "هنري لوفيبڤر" **Henri Lefebvre** و"پيير بورديو" **Pierre Bourdieu** و"چان-كلود پاسّرون" **Jean-Claude Passeron** و"ميشيل كروزييه" **Michel Crosier** أو علماء تحليل نفسي مثل "ڤيلهلم زايش" **Wilhelm Reich** وقليل جدًا من "ماركوزه" **Marcuse** بالقياس إلى الآخرين لأن "ماركوزه" **Marcuse** قليلاً ما كان يُقرأ في فرنسا.

ثم إن فيض المطالب حول الصراعات الدُولية يدحض فكرة رجوع صارم إلى مقاعد الدراسة. ابتداء من عام ١٩٦٥ اشتد تيار تقديم العرائض. إنتليكتواليو اليسار يسارعون بإدانة التدخل الأمريكي في فيتنام ويعبئون أنفسهم. هذه الحميّة من جانب رجال كانوا غالبًا ما تجرهم الحركات الطلابية تناقض الصمت العجيب الذي لاذ به أولئك الذين استمدوا قوتهم من نزعتهم الضدشيوعية والذين كان يمكنهم أن يدافعوا عن فيتنام الجنوبية ولكنهم تركوا زمام المبادرة لجماعات ناشطين من قبيل جماعة "أوكسيدان" **Occident**.

- **تضاعف النماذج في قلب العالَم الطلابي**

واجه الاتجاه النقابي للعالَم الطلابي صعوبة في اجتياز مضيق حرب الجزائر – في عام ١٩٦٣ لم ينضم إلى "اتحاد الطلاب الفرنسيين" **UNEF** إلا رُبع الطلاب، وعلى العكس من ذلك كانت الغلبة لمنظماته السياسية. إلا أن "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** الذي كان يحتل موقع الهيمنة على الأقل حتى عام ١٩٦٥ انقسم على نفسه. أعلن فيه يسار متطرف تحلق حول "ألان كريڤيــن" **Alain Krivine** اتجاهه الضدستاليني العنيف وتبنى اتجاهًا تروتسكيًا: في ربيع عام ١٩٦٦ خرجت إلى النور "الشبيبة الشيوعية الثورية" معتمدة الأممية الرابعة. وآخرون من الضدستالينين والضدتروتسكيين أرادوا سلوك الطريق الذي شقه خروشتشيف في اللحظة التي كان فيها «الإيطاليون» مفتونين بالجانب الإصلاحي الذي يمثله "پالميرو تولياتّي" **Palmiro Toglatti** كذلك تقاسمت العالمَ الطلابي بشكل متزايد النماذجُ التي قدمها ثوريو العالم الثالث. "فيدل كاسترو" في كوبا و"تشي جيفارا" **Che** الذي شرح بكتاباته المنشورة في فرنسا عند الناشر "ماسپيرو" الروابط بين الثورة الكوبية والنظريات الماركسية، وأثّرا كلاهما في الشبيبة وبخاصة التروتسكيين. و«تشي **Che**» الذي مات في أكتوبر ١٩٦٧ هو رمز

الإلهام الأسطوري الجديد. في الوقت نفسه ينخرط "ريجي ديبريه" **Régis Bebray** – وهو طالب فرنسي نابغ في صفوف حرب العصابات البوليفية – ويذوق الأمرَّين في سجون السلطة ويصوغ في كتاب بعنوان **La révolution dans la révolution** "الثورة في الثورة" نظرية الـ "فوكو" **foco** أي النواة العسكرية التي يجب أن تنضوي تحتها المنظمات النقابية والسياسية. وعلى التوازي مع ذلك يجد النموذج الصيني أتباعًا وبخاصة بين طلاب "ألتوسير" **Althusser** من "مدرسة المعلمين العليا" الذين فتنهم إعلان "الثورة الثقافية" في عام ١٩٦٦: عندما استُبعدوا من "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** أسسوا "اتحاد الشبيبة الشيوعية الماركسية اللينينية" **UJC(ml)**. وعلاوة على ذلك فقد وجد بعض الناشرين مثل "ماسبيرو" **Maspero** الذي تأسس في عام ١٩٥٩ من القوة ما جعلهم يروجون كتبًا تدين الاستعمار وتتناول استقلال البلاد الحديثة العهد بالاستقلال (راجع: صحيفة اتهام عنيفة ضد العنف **Les Damnés de la terre** [=الملعونون في الأرض] بقلم "فرانز فانون" **Franz Fanon** ظهر الكتاب في عام ١٩٦١).

سيتيح التدخل الأمريكي في فيتنام لكل هؤلاء المناضلين الفرصة ليُسمعوا صوتهم. وتشكلت "لجنة فيتنام القومية" تحت رعاية «إيطاليين» قدامى وتروتسكيين. وسار على هذا الدرب "چان بول سارتر" **Jean Paul Sartre** و"لوران شڤارتس" **Laurent Schwartz** و"پيير ڤيدال - ناكيه" **Pierre Vidal-Naquet** و"ألفريد كاستلر" **Alfred Kastler**. أما المنحازون للصين فشكلوا لجان فيتنام الأساسية في عام ١٩٦٧. هكذا ازداد التفكير في صراع الطبقات ثراء بالمناقشة التي انصبت على إمبريالية الغرب، ذلك الغرب الذي كان كذلك في قلب شباب الإنتليكتواليين اليمينيين.

وواقع الأمر أنه في الوقت الذي كان فيه طلاب موجودون بصفة خاصة في كليات الطب والحقوق، متجمعون في "الرابطة القومية لطلاب فرنسا" التي حدثت قطيعة بينها وبين "الاتحاد القومي للطلاب الفرنسيين" **UNEF** منذ يونيو ١٩٦١،

قد انحازوا للجزائر الفرنسية، رأت المناقشات في ساحتهم موضوعها يتغير مكانه. فانتشرت بينهم فكرةٌ عن تفوق الثقافة الأوروبية وعن رفض الهجرة إلى فرنسا باسم صعوبة الاندماج. ووُلدت في عام ١٩٦٣ دوريةٌ شهرية هي "أوروبا أكسيون"**Europe action** وتولى صحفيون مثل "ألان دي بينوا" **Alain de Benoist** مهمة تنظير هذه الرسالة ذات طابع الأقلية الشديد.

إلا أن الطلب الرئيسي للشباب، وهو تكوين إنتليكتوالي مختلف، له مكان آخر غير هذا المكان.

• جامعات: الضيق

استمر الانفجار الجامعي - الزيادة الضخمة في أعداد الطلاب - على هوى موجات المواليد العالية الراغبة في الوصول إلى وظائف رفيعة المستوى يوفرها النمو. عند بداية العام الجامعي ١٩٦٧ كان عدد الطلاب ٥٠٠٠٠٠ طالب: على مدى سبع سنوات تضاعف عددهم مضروبًا في ٢,٥. وهذه هي الجامعات وقد قسمت إلى كليات مستقلة تحتكم على بنيات إدارية هائلة. وهي تعاني من مواجهة زيادة الأعداد: المدرجات محملة فوق الطاقة، وتجنيد القائمين بالتعليم لا يزال على الرغم من زيادته غير كافٍ، والمدن الجامعية التي يسكنها أبناء الأقاليم قد اكتظت. ولقد جرى التفكير في مواءمة المنظومة: فقد قرر إصلاح عام ١٩٦٦الذي قام به "كريستيان فوشيه" **Christian Fouchet** أن تكون هناك ثلاث دوائر متمايزة؛ ولكن هذا الإصلاح اعترضت تنفيذه أعسر الصعاب الملموسة. فقد أسهمت هذه الثلاث دوائر المتمايزة - فيما يختص بالتعريف القومي للامتحانات وبالحفاظ على تخصص قوي للشعَب المتدرجة - في تعزيز فكرة منظومة متصلبة متيبسة وغير ملائمة للاحتياجات الجديدة للمجتمع الفرنسي. كذلك جرى التفكير في بناء مبان جديدة ولكن القرارات كانت خرقاء: فقد بدا اختيارُ مواقع حرم جامعة "نانتيرَ"

Nanterre أو "تولوز لو ميراي" Toulouse Le Mirail على هوامش المراكز الثقافية في قلب الأحياء المحرومة إشارةً إلى أن الحكومة تسعى إلى نفي الطلاب من وطنهم.

كل هذا يفسر أن شعارات الحركة النقابية الطلابية اكتسبت سمة أكثر تدنيا مما قبل ١٩٦٢ – «بعد الجزائر، إعانة السكن» – وأن النزاعات تضاعفت قبل ١٩٦٨ في قلب المدن الجامعية.

ولكن الضيق لم يكن فقط على المستوى المادي. فبينما كانت نسمة تحرير قد هبت على العائلات، بدت المنظومة التعليمية للعديد من الشباب عتيقة: الدروس المتبحرة للأساتذة العظام الذين يحاكون «الماندرين» [= جهابذة الصين] تسبب النفور، وقلة أخذ البحوث غير الفرنسية في الاعتبار تثير الدهشة. بالنسبة إلى الأعداد الغفيرة من الطلاب الذين اختاروا التخصص الأدبي فإن مشكلة المخرجات تطرح نفسها بشكل أساسي. وبالنسبة إلى كل الذين اختاروا علم الاجتماع فالحيرة أكبر. قاد خطاهم معلمون ربما كانوا أكثر إغراقًا في التجديد من تخصصات أخرى هم "هنري ليفيبڤر" Henri Lefebvre وميشيل كروزييه" Michel Crozier وألان تورين" Alain Touraine فتساءلوا قائلين لأنفسهم: إنهم هنا من أجل أن يحصلوا على الدبلوم وبعد حين على عمل في المجتمع الذي قام معلموهم أمامهم بفك كل آليات إعادة إنتاجه.

وأخيرًا كانت مشكلة الاختيار الشائكة [بين المتقدمين للالتحاق بالتعليم العالي والجامعي] تمثل موضوعًا متكررًا بحق. ومعاهد "الإيت" IUT التي أسست في عام ١٩٦٦(١) لم تكن كافية لاستيعاب هذا الحشد المتزايد باستمرار من الحاصلين على البكالوريا. من وقت الحرب [١٩٣٩-١٩٤٥] إلى عام ١٩٦٨ تضاعفت نسبة عدد

---

(١) المعاهد الجامعية للتكنولوجيا instituts universitaires de technologie وهي معاهد عاليــة أنــشئت في عام ١٩٦٦ على مستوى وسط بين مستوى الفنيين والمهندسين. (المترجم).

الحاصلين على البكالوريا ستة أضعاف، واحتدم الحوار بين مؤيدي إقامة سد على دخول الجامعة يؤدي إلى الحفاظ على تكوين نخبة، وبين أولئك الذين يرون في مواجهة ضغط اجتماعي متزايد فتح أبواب التعليم العالي على سعتها. ومن الممكن أن نفهم إذن أن الليسيهات لم تكن بمنأى عن تأثير انفجار عام ١٩٦٨ الذي حفّز هذه الضروب من القلق ومن التشكيك.

المَوَاقفيون في الستينيات

"الأممية المَوَاقفية" **L'Internationale situationniste (L'Is)** حركة أعضاؤها قليلون لا تدانيها في ذلك حركة – بضع عشرات من الأفراد – تولدت في عام ١٩٥٧ عن تجمع من رجال عملوا على صب نقدهم على الأشكال الفنية المعترف بها في تلك اللحظة. وبعد أن نقلت تحليلاتها إلى المجال السياسي نجحت في خلب الألباب باستبانات تضم تساؤلات متجددة عن المجتمع المعاصر.

وتشكيكها الراديكالي في الرأسمالية بصيغتها الحديثة المنضوية على الأوتوماتيكية والبيروقراطية، وشجبها إياها على اعتبار أنها مصدر بؤس البشر المقهورين تحت هيمنة البضائع والصور، يجيب عن تساؤلات شباب كبر في صميم قلب النمو.

وكتاب "راؤول ڤانيجيم" **Raoul Vaneigem** بعنوان **Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations** [=كتاب في حسن السلوك لاستخدام الأجيال الشابة] هو وكتاب "جي ديبور" **Guy Debord** بعنوان **La société du Spectacle** [= مجتمع العرض التمثيلي] اللذان ظهرا في عام ١٩٦٧ حصدا نجاحًا قويًا.

وتقوم أشكال التعبير التي استخدمها الطلاب في مايو ١٩٦٨ شاهدًا على أن المَوَاقفيين قد أصابوا الطلاب أيضًا بالعدوى في كيفية استنفار أنفسهم وفي كيفية العمل والكلام. ولما كانوا من أنصار العمل الفوري، راغبين في العمل في النشاط الفعال في كل مجالات الحياة اليومية، فقد أصبحوا بمثابة نماذج لجماعات متفرقة منعزلة من قبيل جماعة "الأنراچيه" **Enragés** [= المغتاظون] في مدينة "نانتير" **Nanterre** أو جماعة "الڤاندال" **Vandales** في مدينة "بوردو" **Bordeaux**، أو على نطاق أوسع لأولئك الذين يضاعفون أعمال المنازعة. احتلال أماكن، فضائح في أثناء المحاضرات، سمات احتفالية، الشعارات - «كُلُوا مُدرسيكم!» - تدعو إلى أن نفكر في أن المَوَاقفيين كانت لهم مشاركتهم في التوجُّه الراديكالي للحركة.

ومع ذلك فليست هناك حالة لا يحدث فيها خلط بين المَوَاقفيين وبين «ثورة ٦٨» أو حركة المنازعة بعد ثورة ٦٨. ولم يكن المَوَاقفيون في قلب العمل وسرعان ما يرجعون بالذاكرة إلى العالم العمالي. وهم من ناحية أخرى يمثلون نموذجًا لا سبيل إلى إنكاره لشباب السنوات السبعينية، إنهم يرفضون هؤلاء الثوريين الناشئين الذين قاموا حسب رأيهم بتحويل الثورة إلى شيء استهلاكي.

وحُلّت "الأممية المَوَاقفية" **L'Internationale situationniste (L'Is)** في عام ١٩٧٢. ولكن موضوعاتها الحاملة لتحليلات غير مسبوقة والمنصبة على صراع الطبقات وعلى المجتمعات الغربية الغارقة في الوسائط، تركت بصماتها على نحو خاص في البيئات الفوضوية.

"الثورة" وما بعد ١٩٦٨: إنتليكتواليون تحت ضغط

مرت شهور تعاظمت إبانها دعوة المنازعة(١) في قلب العالم الطلابي. انطلقت الدعوة من مدينة "نانتير" **Nanterre** مع حركة ٢٢ مارس – وجرى احتلال برج "نانتير" **Nanterre** الإداري بقوات متفرقة توحدت تحت عصا "دانييل كون-بنديت" **Daniel Cohn-Bendit** – ووصلت "السوربون" والحي اللاتيني وفرنسا. تلاقى جيلان من الشباب، جيل شحذته على الحرب منازلات خطابية طوال الستينيات، وجيل ثان هو «جيل اليي يي **yéyé**»(٢) وهو الاسم الذي أطلقه عليه "إدجار موران" **Edgar Morin**. هل سيُعتبر الفلاسفة والكتاب المعتمَدون مرادفين للنظام القائم الذي طال التهجم عليه أم هل سيسلكون سبيل المنازعة؟ وماذا سيحدث بعد ١٩٦٨ في ساعة تضاعف المَطالب، أي مكان سيكون محجوزًا لهم؟ كانوا فيما مضى محرِّكين فهل يصبحون من الآن فصاعدًا تابعين؟

• **«مايو نعم !» ("ألان كريڤين" و"ابن سعيد")(٣)**

كان انفجار "مايو" – من حيث هو حركة شباب تلقائية، متباينة المشارب، فردية النزعة، مثيرة للبلبلة – انفجارًا يخص شريحة عمرية اهتماماتها السياسية في نهاية المطاف أقل من اهتماماتها الاجتماعية والثقافية.

ولا يمكننا في واقع الأمر أن نمنع أنفسنا من أن نقرر كثرة الأفكار الجديدة التي جاءت من خارج الحركات التي تنظم وتسيِّر النضال – من قدامى أعضاء

---

(1) contestation

(٢) أغاني الـــ "يي يي" **yéyé**. (المترجم).

(3) Alain Krivine و D. Bensaïd

"الاتحاد القومي للطلاب الفرنسيين" UNEF وقد انقطعوا عن الكفاح إبان حرب الجزائر، وأعضاء"اتحاد الطلاب الشيوعيين" UEC في وقت انقساماته، ومتحررين وفوضويين - أفكارًا جديدة من خارج الساحة السياسية لتسقي المناقشات والنصوص والإعلانات الأفيشات. كان المَوَاقفيون والفوضويون والمسيحيون ودعاة الإدارة الذاتية يواجهون العمل على تغيير نمط الحياة والعلاقة بالآخرين. لم يكن الهدف هو إعطاء البروليتاريا السلطة ولا لتوجيه اهتمامها فقط إلى إصلاح عميق للبنيات الجامعية. منذ ذلك الحين آلت السلطة إلى قوة الكلمات قوة الأفكار من أجل التهجم على العرف: صحف الحائط على شاكلة الصين، شعارات المَوَاقِفِيين - «لا تقل بعد الآن من "فضلك يا سيادة الأستاذ"، بل قل: مُت يا قذر» - ثرثرة الاجتماعات العمومية، أو الخطب المرتجلة، الكلمة سواء كانت إيديولوجية أم لا، هي أول الخطوط الموجِّهة لدى الإنتليكتواليين الشباب في عام ٦٨. وهناك سمة مميزة أخرى ألا وهي الإرادة المصممة على مصادرة السلطة على الأرض: فهم يمتدحون الإدارة الذاتية والسلوك الترابطي، ويريدون لأنفسهم أن يكونوا سلطة مضادة. وبهذا المعنى يكون مايو ٦٨ متمايزًا عن الخور الماويستي المتمثل في مخالطة عالم المصانع - ثم إن المتحيزين للنهج الصيني لم ينضموا إلى صفوف الحركة إلا متأخرًا - ولا يستطيع أن يختزل ذاته إلىّ خطاب ثوري ينزع نزعة تروتسكية ولا إلى تمجيد الأبطال شاهري السلاح، " فيدل كاسترو" أو "تشي جيفارا".

هناك إذن وراء جد الخطاب وعنف المتاريس سمة لا سبيل إلى إنكارها قوامها لعب شباب يخترعون من جديد صيغهم الخاصة بهم في العرض التمثيلي ويستهلون علاقات اجتماعية جديدة: «تحت بلاط الشوارع، الشاطئ.» ومن المنطقي أن يبدو كبار الموقعين من عمر مختلف. والحق أن هؤلاء الموقعين كانوا في موقف مثير للحرج. فقد كانوا يقومون بدور المرجعيات، من قبيل"چان پول سارتر"

Jean - Paul Sartre و"ألتوسير" Althusser، ولكنهم كانوا أيضًا مرفوضين: كان خطابهم مستبعَدًا، مفرطًا في الأستاذية، مفرطًا في الدجماطية، مفرطًا في الجِّد. عندئذ كان الانتظار مقبولاً وكانت طلباتهم تزداد ندرة. يبدو أنهم تأخروا في التفكير: في أثناء السنوات السابقة كان التساؤل المنصب على توجهات جديدة في تناول الماركسية محدودًا في أفراد محدودين ولم يهتم إلا القلة بالرهانات الجديدة التي تولدت عن مجتمع الاستهلاك. وهذا يبين كم كانت المفاجأة والبلبلة شديدتين لدى رجال زاد اتجاه نظرتهم نحو المشكلات الخارجية. ولكن "سارتر" Sartre و"بيير بورديو" Pierre Bourdieu و"مارجريت دورا" Marguerite Duras و"شاتيليه" Châtelet انضموا إليهم وأثاروا في مايو شعور الفخار لدى مضيفيهم بالسوربون، ولكن المشغولين بالعرض التمثيلي بدا عليهم أنهم أكثر توافقًا مع المرحلة وشرعوا يصنعون لأنفسهم شرعيةً ستظل تتزايد في السنوات السبعينية. أما الإنتليكتواليون الشيوعيون الذين لم يستوعبوا حتى هذه اللحظة صدمة ربيع براغ فقد أربكتهم حركة متنائية حيال أصولية الحزب الشيوعي. هناك إذن بداية ثقة من جانب الإنتليكتواليين، وتراجع نسبي وانخراط البعض في حركات يسارية، أدت إلى تغيير أسلوب التدخلات: فسيقومون الآن بتوزيع المزيد من الكتيبات وبالتقليل من إعلانات المبادئ.

- **احتجاجات متعددة الأشكال: مستتبعات "مايو"**

خلفت الحركة آثارًا في العالم الذي بدأت فيه ألا وهو: المدرسة. فمنذ عام ١٩٦٩ أدخل "إدجار فور" **Edgar Faure** الاستقلالية والمشاركة في قلب الجامعات. وأنشئت "وحدات للتعليم والبحث" تتضمن إمكانات لمسارات أكثر تنوعًا من خلال منظومة "وحدات قيم"، وسيكون في مقدور الطلاب أن يشاركوا في إدارة مؤسستهم. وهناك شيء أكثر جرأة، هو أن الفكرة شقت طريقها المتمثل في

ضرورة فتح جامعة ترمز إلى المشاركة وتجمع الطاقات التي تحررت في مايو: وفتح المركز التجريبي الجامعي في "ڤانسين" **Vincennes** أبوابه في يناير من عام ١٩٦٩. في الليسيهات **lycées** انمحت العادات [المتوارثة]: فلم يعد التلاميذ يصطفون أمام الفصول، ولم يعودوا يقفون عندما يصل الأستاذ، وتلاشت المريلة وحلت محلها ملابس المدينة، وانصب الشك على درس الإنشاء وعلى تقييم الدرجة بالأرقام. في الكوليچهات **collèges** استمر مسار المساواة: بعد أن انتهت في عام ١٩٦٩ القطيعة المتمثلة في الليسيهات الكوليچية العامة **CEG-lycées**، وجاء إصلاح "هابي" **Haby** ١٩٧٥-١٩٧٦ فألغى الأقسام (القسم الطويل، القسم القصير، الانتقالي). دقت في المدارس ساعة الانفتاح التربوي: إلغاء حصص بعد ظهر يوم السبت، إدخال أنشطة «اليقظة» والرياضيات الحديثة.

إلا أن الهياج لم تخف حِدَّتُه. في "ڤانسين" **Vincennes** دعا نفرٌ من الطلاب والمعلمين - المتـــأثرين بالماوية [نزعة ماوتسي تونج] هم "الماوسپُونتِكـــس" **Mao-spontex**، الذين اتهموا بالإغراق في العفوية - "جلوكسمان" **Glucksmann** و"سالمون" **Salmon** و"ميللر" **Miller** - إلى هدم الجامعة على اعتبار أنها سير التشغيل الناقل للمجتمع الرأسمالي؛ في الليسيهات حققت "لجان العمل الخاصة بالليسيهات" التي تشكلت في ديسمبر ١٩٦٧ بقيادة التروتسكيين، وكذلك مجموعات طلابية متفرقة أكثر التفرق، ومن اليسار البروليتاري ومن المتحيِّزين للمواقفيِّين ظهورًا: فوبخوا الإدارة والأساتذة وكانت لهم وقفتان مشهودتان، في فبراير-مارس ١٩٦٩ ثم في عام ١٩٧٣ ضد قانون "دوبريه" **Debré** بشأن إلغاء وقف التنفيذ. وبرزت على السطح عدة خطوط قوية: تحيا دراسة "ماركس" و"ماو" و"ماركوزه"!، يسقط الإكراه المدرسي! - لا بد من اتّباع "إيڤان إيليتش" **Ivan Illitch** وكتابه **Société sans école** الذي ظهر في عام ١٩٧١ بعنوان [= مجتمع بلا مدرسة] وتقليد مدرسة "سمرهيل" **Summerhill** الحرة. أما الطلاب الكارهون للحركات

اليسارية، وهم "فاف" fafs [=فاشيست] الطب والحقوق، من أطلق عليهم اسم "مستخدمو الأستا" ceux d'Assas [= مادة ضد التشنج]، فقد ضاعفوا تحرشاتهم بنظرائهم في كلية الآداب".

وكان هناك، بالتوازي مع هذا، هناك العديد من منازعي ١٩٦٨ في قلب جماعات يسارية صغيرة. وكان بعض أساتذة الفكر يؤدون دور الكفيل. «الماويون» من جماعة اليسار البروليتاري التي أنشئت في ديسمبر ١٩٦٨ على حطام "اتحاد الشبيبة الشيوعية الماركسية اللينينية" UJC (ml) على الرغم من أنهم يرفضون الشكل التقليدي للانتليكتوالي – بعضهم وصلوا إلى درجات وظيفية باهرة ولكنهم تركوا دراساتهم وآثروا أن «يستقروا» في المصانع – نجحوا في أن يجذبوا إلى مسارهم بعض الأسماء الكبيرة: "سارتر" Sartre الذي أصبح في عام ١٩٧٠ رئيس La Cause du peuple [= قضية الشعب]، و"فوكو" Faucault الذي ساند "الإسعاف الأحمر" وهي هيئة ماوية خصصت للدفاع عن«ضحايا القهر» البوليسي و"موريس كلافيل" Maurice Clavel. وأفادت جريدة "ليبراسيون" Libération – التي ولدت في يناير من عام ١٩٧٣ حول ممثلين ماويين وبخاصة "سيرج جولي" Serge July – من دعم "أستروك" Astruc و"مورياك" Mauriac و"سارتر" Sartre.

أيًا كان الأمر فلم يكن الدعم المادي وأحيانًا المعنوي للمجموعات المتطرفة أداة التدخل الوحيدة التي استخدمها الإنتليكتواليون. فمنهم من سعوا إلى العمل المؤثر في مجالات محددة بدقة ناقلين أعمالهم في المجال الاجتماعي أكثر من المجال السياسي. ولقد جرت غربلة أشكال الاستغلال المنوعة أشد التنوع. وأطلق "ديلوز" Deleuze و"فوكو" Faucault و"جواتّاري" Guattari بحوثًا عن العالم الثالث والتوسع الحضري وشرعوا في التفكير في الأحياء المهملة والهجرة من الخارج [إلى فرنسا]؛ وكون "سارتر" Sartre و"فوكو" Faucault و"بيير ڤيدال – ناكيه"

Pierre Vidal-Naquet "مجموعة الاستعلام عن السجون" **GIP** في فبراير ١٩٧١ وصبوا نقدًا شديدًا على ظروف الحبس متمثلين بصورة مؤسسات أخرى مؤثمة بحكم عملها، المستشفى أو الملجأ. وفي شأن هذه المشكلات تحديدًا استعادت عرائض المطالب آنذاك اعتمادها الشريف بما تناولته من موضوعات: اتخذت الإنتليكتواليات والفنانات مواقف حيال رفع الحظر المفروض على الإجهاض – توقيعات على منشور «الـ ٣٤٣ زفت» ومساندة المتهمين في القضايا – «نداء ١٨ يونيو» في عام ١٩٧٦ يتضمن المطالبة برفع العقوبة عن القنّب.

سيرى الإنتليكتواليون أنهم سيؤاخَذون على تدخلاتهم التي اختُزلت إلى وقائع من شأن المجتمع وسيؤاخَذون على موالاتهم الحركات المتطرفة. لقد تصورهم مَن آخذوهم على أنهم ارتكبوا خطأ مزدوجًا جرتهم إليه حركات يسارية بعد أن ضللتهم الستالينية، وبدا عليهم أنهم فقدوا قدرةً معينة على الاندفاع. نحن أمام ما يمكن أن يعتبر خيانة جديدة من جانب الفقهاء.

أما الفنانون فكيف يترجمون حمى المنازعة هذه؟

موجات المنازعة الجديدة

بالتوازي مع شطحات حياة المثقفين السياسية، ارتجفت الحياة الفنية بتقلبات حقيقية في السلطة: الأبناء زحزحوا آباءهم بأعمال أحدثت قطيعة صارخة، هذا البُعد الأوديبي يظهر واضحًا جليًا على نحو خاص بالنسبة إلى «أبناء السينما» في الموجة الجديدة. وكذلك في العالم الثقافي تدفقت البنيوية بعنفِ موجةٍ لا سبيل إلى صدها. الفكرة العامة المشتركة بين الفنانين والمثقفين هي القراءة، هي حل الرموز والإنباء على نحو نقدي عن عالَمٍ يترعرع في تحديث «الستينيات» وثرائها. أفلام ولوحات وكتب تصور عالم الأشياء هذا الذي يتربع فيه العَرَض الاستهلاكي بالمجتمع الاستهلاكي على عرش الملك.

كيف لا يمكن في هذا المنظور، وإذا كان "مايو ٦٨" يستهل فعلاً ثقافات جديدة، ألا يفكر الإنسان في أن "ما بعد ٦٨"، في صبْغِهِ السياسة بصبغةٍ راديكالية، وفي تدميره التعميمي [كل ما هو قائم]، يندرج في مسار المنازعة إبان الستينيات، في داخل فرنسا لم تعرف بعد الأزمة الاقتصادية؟

موجة جديدة، واقعية جديدة، رواية جديدة:

منطقيات طليعية

- **أفلام تصور الحداثة**

دخلت الموجة الحديثة تاريخ السينما في لحظة كانت السينما فيها قد بلغت من العمر نصف قرن «واشتغلت» متغلغلة إلى الأعماق عن طريق عمل نوادي السينما وصالات الفن والتجريب، فأصبحت واعية بالإمكانات التي هي إمكاناتها، إمكانات فن كبير في القرن العشرين. وقد سبق الموجة بمعناها الدقيق فنانون مثل "ألكسندر أستروك" **Alexandre Astruc** و"روچيه لينهارت" **Roger Leenhardt** و"أنييِّس ڤاردا" **Agnès Varda** و"لوي مالّ" **Louis Malle** أو "چان-پيير ميلڤيل" **Jean-Pierre Melville** رواد السينما الحديثة كما يسميهم نقاد "كاييه دي سينما" **Cahiers du cinéma** [= كراسات السينما] بما يعبرون عن أمنيات. وثمة مجلات عديدة – "إيماچ إيه سون" **Image et Son** و"سينما سانكانت كاتر" **Cinéma 54** و"لي ليتر فرانسيز" **Les Lettres françaises** و"آر" **Arts** والمجلتان المتنافستان "پوزيتيف" **Positif** و"كاييه" **Cahiers** – تواكب بما يشبه العزف الأوركسترالي هذا العصر الذهبي لعشق السينما الذي ينعم فيه المخرجون، وهم لن ينسوا أنهم كانوا هم أيضًا من المترددين الدائمين على مكتبة الأفلام السينمائية المنتفعين في نهم بما فيها: ألم يلبس "ميشيل پيكولي" **Michel Piccoli**

في فيلم **Le Mépris** (١٩٦٣) قبعته على طريقة "دين مارتن" **Dean Martin** في فيلم **Some Came Running**؟

لم تكن «الموجة الجديدة» حركة ولا مدرسة ولا مجموعة ولا كمية، بل هي تسمية جماعية اخترعتها الصحافة لتجمع تحتها خمسين اسمًا جديدًا ظهرت فجأة على مدى عامين في إطار مهنة لم يكن أصحابها من قبل يقبلون إلا ثلاثة أو أربعة أسماء جديدة كل عام. هذا التوضيح الذي قدمه "فرانسوا تريفّو" **François Truffaut** يمتاز بأنه يبرز النهوض الفائق للمألوف الذي تملّك السينما إبان السنوات الخمسينية الأخيرة جدًا.

فبين عام ١٩٥٨ وعام ١٩٦٠ ظهرت الأفلام التالية **Le Beau Serge** و **Les Deux cousins** من إخراج "كلود شابرول" **Claude Chabrol** و**Les 400 coups** من إخراج "فرانسوا تريفّو" **François Truffaut** و**Hiroshima mon amour** من إخراج "آلان رينيه" **Alain Resnais** و**À bout de souffle** من إخراج "چان- لوك جودار" **Jean-Luc Godard** وغيرها... وفيما عدا السينمائيين الكبار في الموجة الجديدة، رأى ٩٧ سينمائيًا جديدًا أفلامهم الأولى تعرض في الصالة بين عام ١٩٥٨ وعام ١٩٦٢. هذا الدخول الضخم للشباب سهّله تحول المنتجين إلى الميزانيات الصغيرة للأفلام الأولى في الموجة الجديدة، وقد تبين أنها في أغلب الأحيان عمليات تجارية ناجحة جدًا، «جذبت مثل الطُعم» على هذا النحو مهتمين جددًا. ولابد أن نقول إن الموجة الجديدة التي وسمتها الصحافة الكبيرة بهذه السمة نعمت بانتشار إعلامي سرعان ما جعل لها صدى خارقًا للمعهود وبخاصة في الخارج حيث تفتحت بين الفينة والفينة براعم موجات جديدة متباينة ومنوعة. راجت الموجة الفرنسية الجديدة ووجدت – بلغة الاقتصاد – من يشتريها. وما من شك في أنها لم تكن في السياق الفرنسي غريبة على الشوق إلى التجديد المرتبط بالتغير السياسي المعاصر لها: «كانوا يريدون فرض معادلة "ديجول يساوي

تجديدًا" في مجال السينما. في مجال السينما كما في غيره من المجالات الجنرال [ديجول] يصل، الجمهورية تتغير، فرنسا تولد من جديد (...) الإنتليكتواليون يزدهرون في ظل صليب اللورين. أفسحوا مكانًا للشباب!» (**Claude Chabrol**).

إلا أن هذه النهضة السينمائية لا تتلخص في وجود ظروف اقتصادية وسياسية مواتية، وإنما هي تمثل أيضًا قطيعة فنية جذرية تجاه النزعة الأكاديمية للجودة الفرنسية. ظهرت الأفلام الأولى متسمة بهذه الحرية في النبرة المكونة من مسحة من الطيش ومن الصلف الساخر الخفيف وهما أمران سيكوّنان بعدئذ نموذج الموجة الجديدة. وكان التصوير السينمائي الذي يجري في ديكورات خارجية، والحرص على الطبيعية في أداء الممثلين على نحو يناقض الوصلات التقليدية لممثلي السينما الفرنسيين، بالإضافة إلى نوع من التحرر تجاه القيود التقنية، عنصرين سمحا بصنع أفلام جديدة تمامًا تلاحق ما يكمن بين الفن والحياة. وأبطال هذه الأفلام غالبًا من الشباب البورجوازيين نصفًا والبوهيميين نصفًا، يمثلون تمامًا شبيبة معينة تغذت بحق على الثلاثينيات المجيدة، زاد اهتمامها بالسيارات - **La... Triumph, le «piège» à nanas** - وبالويسكي وبالمغامرات الغرامية على اهتمامها بالالتزام السياسي. هذه السمة الأخيرة كثيرًا ما ستؤاخذها عليها صحافة يسارية لم تعترف لها بشبابها في وقت تدور فيه رحى حرب الجزائر.

انتهت الانطلاقة المتماسكة للأفلام الأولى، وتباينت المسارات بين نقاد "كاييه دي سينما" **Cahiers du cinéma** [=كراسات السينما] القدامى (شابرول" **Chabrol** و"جودار" **Godard** و"تريفو" **Truffaut** و"رومر" **Rohmer** و"ريفيت" **Rivette**...) وبين الآخرين؛ في قلب النواة الأولى ذاتها اتجه "كلود شابرول" **Claude Chabrol** و"فرانسوا تريفو" **François Truffaut** نحو الأشكال السينماتوغرافية الأكثر «كلاسيكية»، بينما ثبت "جان- لوك جودار" **Jean-Luc Godard** قيمته باعتباره «حلّال شفرات» المجتمع الصناعي على نفس مستوى "رولان بارت"

Roland Barthes في كتابه **Mythologies** (= ميثولوجيات) الصادر في عام ١٩٥٣: الحاجات المصطنعة، الإعلانات الهجومية، تفكيك البشر إلى ذرّات، ابتذال الصبابة ومولد الضواحي [المهمشة] الخرسانية - كل هذه الموضوعات يجري وصفها بحدة الرادار في أفلام مثل **Vivre sa vie** [= يعيش حياته] (١٩٦٢) أو **Deux ou trois choses que je sais d'elle** [= شيئان أو ثلاثة أشياء أعرفها عنها] (١٩٦٦). وتدخل أعمال " جودار" **Godard** بنفس مستوى أعمال " أنتونويني" **Antonioni** أو "برجمن" **Bergman** في عداد الحركة التي شهدت مولد سينما حديثة معينة.

والولع بالإتيان بالعالم المعاصر في لغة تكون مطابقة له ولعٌ تشارك فيه السينما والفنون التشكيلية. والفنون التشكيلية تترجم بأقصى كثافة من خلال الحضور الشامل للشيء كَلَفَها بالواقع الحق.

• **الواقعية الجديدة أو مغامرة الشيء**

تشكلت "الواقعية الجديدة" على هيئة جماعة في عام ١٩٦٠ بمناسبة معرضٍ أقيم آنذاك جرى قلم الناقد "بيير ريستاني" **Pierre Restany** في مقدمته له بهذه "التسمية" **Nouveau réalisme**. في هذه المقدمة عرّف "الواقعية الجديدة" بأنها محاولة مشتركة «لامتلاك الواقع» في الخط المستقيم لتفكير "مارسيل دوشام" **Marcel Duchamp** وأعماله وللـــ "دادا" **Dada**. وإذا كانت مرات ظهور الجماعة - "جماعة الواقعية الجديدة" - قد توقفت منذ عام ١٩٦٣ فقد ظلت أعمال "إيف كلاين" **Yves Klein** و"تينجلي" **Tinguely** و"هاينس" **Hains** و"أرمان" **Arman** و"نيككي دي سان فال" **Nikki de Saint Phalle** و"كريستو" **Christo** تُعرض في متاحف أوروبية متعددة إلى عام ١٩٧٠ حيث انضم النجاح في الأوساط الراقية والنجاح العام إلى الاحتفال المتحفي لإنهاء تكريس الجماعة - "جماعة الواقعية الجديدة" - التي أصبحت منذ ذلك الحين مرجعًا ولم تنتج من بعد شيئًا قط.

وبينما كانت أنفاس التجريد تنقطع، تَفَجَّر الواقع بعنف كالحمم البركانية في الفنون التشكيلية على الشكل اليومي والحضري للأفيشات الممزقة كما صورها "هاينس" **Hains** و"ڤيلليجليه" **Villeglé** هذه «الارتشاحات» التي تفرزها المدينة الكبيرة هي أيضًا على طريقتها أشياء منفية أشياء ملقاة تخلص منها مجتمع الاستهلاك، أصبحت تدخل على نحو متزايد في تماثيل "تينجلي" **Tinguely** الحَركة. الأشياء دائمًا، «ملء» الحضارة الحديثة التي يتخذ منها "أرمان" **Arman** وقائع في «تراكماته»، بينما يقوم "سيزار" **César** بكبسها على شكل مكعبات معدنية ضخمة مقلدًا حركة المكابس الصناعية التي بدأت تظهر في فرنسا.

تلوح "الواقعية الجديدة" بقوة أشيائها الممزقة المهدمة الملحومة المكومة المكبوسة المعبأة... كأنها كناية عن المجتمع الفرنسي الحديث في اللحظة التي يسترجع فيها فنُّ البوپ **Pop art** – الذي نشره النقادُ والجاليريات على نطاق ضخم – واقعيةً أمريكية معينة. إلا أن فيها فن البوپ **Pop art** سينتشر أيضًا عن طريق الموسيقى والموضة وسيصبح الواقع الذي يسخر منه واقعًا كونيًا. والواقعية الجديدة في علاقاتها بفنِّ البوپ **Pop art** ستجد نفسها إذن محدودة محليًا إلى حدٍ ما وسيتجاوزها على نحوٍ ظاهر جلي ما للأعمال الأمريكية من قوة الصدمة.

وعلى الرغم من ذلك سيظل سجل "الواقعية الجديدة" موجعًا: وكما هي الحال بالنسبة إلى "الرواية الجديدة" التي هي على نحوٍ ما معاصرة لها، فإننا نتطور في عالم أشياء كتومة، عالم كلمات–أشياء متراكمة وملتوية نصطدم بها.

• **شبهة "الرواية الجديدة"**

من الممكن أن تكون "الرواية الجديدة" هذا الاعتداء على الآداب الذي حرضت عليه جماعة من الكتاب تجمعوا بناء على متطلبات القضية، هم:

"ألان روبه - جرييه" Alain Robbe-Grillet و"كلود سيمون" Claude Simon و"روبير پانچيه" Robert Pinget و"صامويل بيكيت" Samuel Beckett و"تاتالي سارّوت" Nathalie Sarraute و"كلود أُولييه" Claude Ollier كما اجتمعوا في عام ١٩٥٧ حول ناشرهم "چيروم لاندون"Jérôme Lindon لالتقاط الصورة التقليدية، وهم أيضًا "ميشيل بيتور" Michel Butor و"مارجريت دوراس" Marguerite Duras و"چان ريكاردو" Jean Ricardou على الرغم من تباينِ مشاربهم، حيث وجدوا أنفسهم في قلب الصراع الناشب ضد القصة التقليدية ورؤية العالَم على اعتبار أنه آخر مركبة أقلتها.

بحسب الترتيب الزمني إذا كانت "تاتالي سارّوت"Nathalie Sarraute ترى أن [كتاباتها] Tropismes [=انتحاءات] المنشورة في عام ١٩٣٨ لم ينتبه أحد إليها إطلاقًا في ذلك الوقت – فقد ظهرت أول "روايات جديدة" في الخمسينيات متمثلة بخاصة في رواية Les Gommes [حرفيًا = الممحاوات] تأليف "ألان رُوبّه - جرييه" Alain Robbe-Grillet (١٩٥٣) ورواية Passage de Milan [= مرور بميلانو] تأليف "ميشيل بيتور" Michel Butor (١٩٥٤). ومع ذلك فلم يتم تكريس الجماعة بصفتها إلا في أواخر عقد الخمسينيات (١٩٥٨) بصدور عدد من مجلة "إسپري"Esprit عن "الرواية الجديدة"، ولم تقم بترسيخ هويتها وتأكيد إرادتها في القطيعة عن طريق منشورات إلا في العقد التالي، وهي منشورات تعبر طبقًا لقانون النوع الفني عن الرغبة في إعادة تأسيس أدبية. وهذه هي الحال بالنسبة إلى Pour un nouveau roman [حرفيًا = من أجل رواية جديدة] بقلم "ألان رُوبّه-جرييه" Alain Robbe-Grillet (١٩٦٣) أو Problèmes du nouveau roman [حرفيًا = مشكلات الرواية الجديدة] بقلم "چان ريكاردو"Jean Ricardou (١٩٦٧). هكذا ظهرت "الرواية الجديدة" عاملاً فعالاً في الحقل الثقافي إبان الستينيات تندفع إلى أمام انطلاقًا من أقطاب نشر – وعلى نحو جوهري مطبوعات "مينوي" Minuit

التي قام فيها "چيروم لاندون"Jérôme Lindon بدور مرشد حقيقي للجيل الجديد، و"جاليمار" Gallimard الذي كان اهتمامه يعني الاعتراف الرسمي بهذا الأدب – ومن مجلات متخصصة من قبيل "تِلّ كِلّ" Tel Quel أو دوريات أسبوعية يسارية مثل "الإكسپـــريس" L' Express أو "فرانـــس أُوبزِرڤاتير" France-Observateur اللتين ضمنتا دعمًا وانتشارًا لا يستهان بهما.

ما هذه «البضعة مبدئيات التي فقدت صلاحيتها» ("ألان رُوبّه-جرييه" Alain Robbe-Grillet) التي يريد الروائيون الجدد محوها من الوجود؟ إنها أشكال الأشخاص والحبكة جُردت من قيمتها تمامًا في ادعاء تأسيس النوع الروائي بروايات جديدة واجدةً على العكس متعة ماكرة في إجلاء علم النفس أيًا كان وفي «هدم الشخص وهدم كل الجهاز الهالك الذي فقد صلاحيته وكان يضمن له قوته» ("ناتالي سارّوت"Nathalie Sarraute في L' Ère du soupçon [=عصر الشبهة] ١٩٥٣) متفننة في تعريف أبطال لاواقعيين بالأحرف الأولى كما في La Jalousie [= الغيرة] (١٩٥٧)،.وفي عدم تسميتهم إطلاقًا أو لفتحهم على مطابقة ممكنة من لـــدن القارئ عـــن طـــريق «أنتـــم» السردية التـــي يسوقهـــا "ميشيل بيتـــور" Michel Butor في La Modification [= التحوير] (١٩٥٧). كل شيء جرى تصميمه بقصد تفجير استقرار وتماسك ومقروئية lisibilité ذلك العالم الذي تمثله الرواية البورجوازية من النمط البلزاكي balzacien[(١)]. والروائيون الجدد يشرفون بتقدير "چويس" و"كافكا" أو "دستويوفسكي" ولكن أيضًا تطور العالم من أجل أن يبرروا ضرورة التجديد الأدبي. وضد الرغبة في«عمل ما هو حقيقي» لا بد إذن من نصب فخ للمرجع، وضد التفسير الذاتي المفرط والنزوع إلى وضع الكائن البشري في المركز تعمد "الرواية الجديدة" – التي تتسمى أيضًا باسم "مدرسة النظرة" – إلى إعطاء واقع الأشياء، إلى إيصال وجودٍ لا إلى إيصال معنى: «العالم

---

(١) نسبة إلى "أونوريه دي بلزاك. (المترجم)

ليس ذا معنى، وليس بلا معنى. العالم بكل بساطة يكون. وهنا يكمن على كل حال أروع ما لديه.» ومن هنا جاء ذلك الولع بالوصف «الشيئي» [الموضوعي][1] من أجل ترجمة غرابة عالَمٍ ينظره الإنسان «فلا يرد إليه نظرته» ("ألان رُوبّه- جرييه" **Alain Robbe-Grillet**).

وأكثر ما هو جديد في هذا البرنامج الذي كانت راديكاليته في المنازعة سمة مشتركة بينه وبين كل الطليعيات، هو التحالف غير المسبوق الذي نشأ بين الرواية الجديدة وبين أطروحات نقد أدبي جديد تمثّله أعمال "رولان بارت" **Roland Barthes**، ذلك النقد الصادر عن علوم إنسانية جديدة والمترسخ في الخطاب البنيوي. فكلاهما – الرواية الجديدة والنقد الجديد – لديهما شاغل مشترك متمثّل في القضاء على تمركز الموضوع، وفي إذابة المعنى، ولديهما فكرة – قوية بالنظر إلى الجيل السابق – متمثّلة في أن التزام الكاتب يتم في صميم الكتابة «في الوعي الكامل بالمشكلات الحالية للغته الخاصة» ("ألان رُوبّه - جرييه" **Alain Robbe-Grillet**). منذ ذلك الحين بدأ تعايش تكافلي بين الإبداع الأدبي والكتابات النقدية استمر إلى منتصف السنوات السبعينية حيث كان النص هو الأفق المشترك لكُتّاب تارة في موقف الروائيين، وتارة أخرى في موقف المنَظّرين لما يكتبون. وهكذا كان "ميشيل بيتور" **Michel Butor** أو"چان ريكاردو"**Jean Ricardou** أو"ألان رُوبّه - جرييه" **Alain Robbe-Grillet** يتحولون بلا انقطاع بين دور الروائي ودور المنَظِّر.

اللحظة البنيوية

كانت «اللحظة البنيوية» ("فرانسوا دوس" **François Dosse**) معاصرة لظهور موجات فنية جديدة. كان متضامنًا معها بصفته الضدأكاديمية

(1) objectivement

anti-académique وبمنطق تشيئية العمل **objectivation** في المسار الذي اختَطَّهُ العلوم الاجتماعية التي كانت في أوج ازدهارها.

• **انطلاقة العلوم الاجتماعية**

ولد مصطلح البنيوية **structuralisme** لدى علماء النفس في مطلع القرن ولكنه انتشر بشكل خاص في نهاية السنوات العشرينية عن طريق علماء اللغة بدائرة براغ (وبصفة خاصة عن طريق "رومان جاكوبسون" **Roman Jacobson** و"نيقولاي تروبيتسكُوي" **Nicolaï Troubetzkoy**) الذين أجهدوا أنفسهم باحثين في القوانين الداخلية لكود **code** اللغة.

والبنيوية **structuralisme**، باعتبارها منهجا جرى تطبيقه في علوم مختلفة، هي ذلك النوع من «البناء الاجتهادي» **bricolage** الذي نوه به "كلود ليفي-شتراوس" **Claude Lévi-Strauss** حيث إن «كل نشاط بنيوي (...) هو إعادة بناء شيء بشكل يظهر في إعادة البناء هذه قواعد عمل هذا الشيء». «فالبناء إذن في واقع الأمر استمثال **simulacre** لهذا الشيء» ("رولان بارت" **Roland Barthes**). والبنيوية **structuralisme** أكثر من مجرد منهج، فقد كانت في فرنسا أيضًا حركة فكرية، بل كانت برنامجًا إيديولوجيًا انتصر في وسط السنوات الستينية بأن ربط مصيره بمصير علوم اجتماعية جديدة.

وعلم الإنسان – الأنثروبولوجيا **Anthropologie** – هو أول علم أفاد من استيراد هذا النموذج اللغوياتي وإدخاله في علم كان بحسب التقاليد مرتبطًا بعلوم الطبيعة. وقد رأى "كلود ليفي - شتراوس" **Claude Lévi - Strauss** في **Les structures élémentaires de la parenté** (١٩٤٨) أن منظومات القرابة مرتبة مثل لغة. انطلاقًا من هذه الدَّفعة اللغوياتية ارتقى ما عرف باسم علم الإنسان

البنيوي – الأنثروبولوجيا البنيوية – التي كان ليڤي - شتراوس" **Lévi - Straus** يتربع على كرسي الحكم فيها درجات ودرجات طوال السنوات الخمسينية ثم الستينية: وفي عام ١٩٥٥ كسب نشر كتاب **Tristes Tropiques** [حرفيًا= مدارات حزينة] جمهورًا واسعًا جدًا في مجال ممارسة اشتهرت بالصعوبة. وهذا هو البحث عن الآخر في منعطف تصدر فيه شأن العالم الثالث الأحداث الجارية، وهذه هي دقة تحليل يتحاشى كل تمركز عرقي فكري، تحليل مؤتلف مع ذاتية معلنة في القص، وهذا هو رفض النزعة إلى الكلف بكل غريب عجيب – وبادئ ذي بدء العبارة المشهورة « أنا أكره الرحلات والمكتشفين»، كل هذا اجتذب العديد من المريدين وأحدث العديد من التحولات إلى اعتناق العلم الجديد. وأخيرًا رواية **Mythologiques** الرباعية (١٩٦٤-١٩٧١) التي يعكف فيها "كلود ليڤي-شتراوس" **Claude Lévi-Strauss** عن طريق ممارسات الطعام مشددًا على العقلانية الخصيصة بعالم الميثيات **mythes**، على عكس الرؤية الغربية المتمركزة على الموضوع.

تعرض علم اللغة الذي غذّى بهمةِ الفكر الأنثروبولوجي لعوائق مؤسساتية عديدة في فرنسا تفسر جزئيًا التأخر في منتصف الخمسينيات. وبفضل إعادة اكتشاف أعمال "فردينان دي سوسّير" **Ferdinand de Saussure** (١٨٥٧-١٩١٣) الذي كان أول من فهم اللغة على أنها منظومة متماسكة لابد من أن تدرس بطريقة مستقلة ذاتيًا، وبفضل شخصيات مثل "أندريه مارتينيه" **André Martinet** أو "الچيرداس - چوليان جريماس" **Algirdas - Julien Greimas** فرض علم اللغة **la linguistique** وجوده في الستينيات بل مد قبضته إلى الإشكالية الأدبية. وكان "رولان بارت" **Roland Barthes** قد جسّم منذ عام ١٩٥٣ بكتابه **Le Degré zéro de l'écriture** [= درجة الصفر في الكتابة] هذه الأفكار المتقدمة، ولكنه بكتابه **Mythologies** [= ميثولوجيات] (١٩٥٧) وقد خرج من نطاق الأدب،

قام بقراءة بعض الشخصيات الأرموزية **emblématiques** في الثقافة الواسعة على اعتبار أنها إشارات يلزم فك شفرتها. وكان علم السيميولوجيا **sémiologie** في الستينيات قد رتب هذا النهج منظوميًا على أنه علم إشارات يمكن بفضله قراءة كل شيء من الموضة إلى المطبخ بمفردات إشارات، «نسيج بداهاتنا كله» قابل للتفكيك. وكان النجاح العام الذي حصده "رولان بارت" **Roland Barthes** في هذه الحالة أيضًا لوح قفز - ترمبولينو - لا حد لأثره في نشر علم اللغة على مستوى الجماهير.

والبنيويون الذين يمتدحون موت المؤلف لا يجدون مع ذلك حرجًا في أن ينتج كل مجال تخصصي شيخ طريقته [جورو **gourou**]. وإذا كان لكل طريقة شيخ واحد أو جورو واحد فقط فاللقب قد يظل من حق "جاك لاكان" **Jacques Lacan** الذي قدم إلى التحليل النفسي في طريقه إلى العلاج الدوائي وثائق الاعتماد في سجل النبلاء، والاحترام العلمي وبرنامج عمل غير مسبوق منذ "فرويد". إنه يعود بالضبط إلى فرويد عن طريق علم اللغة وقراءته، باعثًا الحياة في "فرويدية" تقطعت أنفاسها إلى حد كبير، وصولاً إلى الاستنتاج التالي: «اللاشعور مبني مثل لغة». هكذا تأتلف تجديداته النظرية، عمومية البنية الأوديبية **œdipipienne** الأساسية، فكرة موضوع مهلهل منزوع من المركز وغريب عن نفسه غرابة راديكالية، كل الائتلاف مع مخرجات العلوم الاجتماعية الأخرى: نفس البحث المنصب على الثوابت، على العموميات بل ورفض الموضوع. ولقد أعطت *كتابات* " جاك لاكان" **Écrits** المنشورة في عام ١٩٦٦ لتعليمه - الذي كان حتى ذلك الحين على نحو جوهري يجري في إطار السيمنارات - بُعدًا عامًا ودُوَليًا وأثارت شغفًا غير متوقع بعملٍ مقدم في شكل أكثر تعقيدًا بأسلوب فريد منغلق نسبيًا.

ثم إن هذه السنوات تتميز بتجديد علم الاجتماع "الدركهايمي" durkheimienne[١] تحت إشراف "بيير بورديو" Pierre Bourdieu الذي يستخدم من أجل بلوغ أهدافه النموذج البنيوي. في كتابٍ - ظل مرماه النظري دائمًا شريكًا على مستوى الجوهر لصياغة إشكالية علم الاجتماع - يفحص "بورديو" Bourdieu بدقة عددًا من الآليات المنتجة منها المدرسة التي درسها في Les Héritiers [=الوارثون] (بالاشتراك مع "چان- كلود پاسيرون" Jean-Claude Passeron ١٩٦٤) وهي بلا شك الآلية الأكثر فعالية. عالِم الاجتماع يتدخل بتحريك ديناميكية تتناول بتعظيم القيمة والتوحيد علمًا أرهقته تيارات إيديولوجية.

وينبغي في نهاية المطاف أن نسجل النجاح الذي حققه التفكير على مستوى علم المعرفة وهو علم جاف انطبع مع ذلك بطابع شخصيات عظيمة من قبيل "چان كاڤاييس" Jean Cavaillès، ذلك المقاوم الذي سقط في عام ١٩٤٤ وكان عمله ينصب على الرياضيات والمنطق، و"چورچ كانجيلهِم" Georges Canuilhem المتضلع من علم المعرفة في المجال الطبي. في هذا المجال البحثي يندرج "ميشيل فوكو" Michel Foucault صاحب كتاب L'Histoire de la folie à l'âge classique [=تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي] (١٩٦٦) نظرًا لأنه تتبع باعتباره مؤرخًا مصير شيء محدد طبيًا (الجنون) مبينًا كم أن شكل الجنون متعدد وأنه لا يُفهم إلا بالسؤال المستفيض عن (العقل) ومن خلال التغلغل في داخل عصور طوال يرى كلٌ واحد منها تشكُّل العلاقة بين العقل والجنون على نحو خاص نوعي. وبكتابه Les Mots et les Choses [=الكلمات والأشياء] (١٩٦٦) يلحق "ميشيل فوكو" Michel Foucault بآباء البنيوية بتحديده الإنسان على اعتبار أنه شكلٌ انتقالي ومؤرَّخ. وقد حصد هذا الكتاب بدوره على مستوى الرواج في المكتبات نجاحًا عظيم الأثر.

---

(١) نسبة إلى "إميل دوركهايم"، وجاء من قبل عرض لدوره في تأسيس علم الاجتماع. (المترجم)

وعلوم الإنسان **les sciences de l'homme** الجديدة هذه وهي تصوغ برامج طموحة بدقة علمية متزايدة الوضوح وبممارستها التداخل بين العلوم تنافس الفلسفة منافسة حادة وتريد إنزالها من فوق قاعدتها العريقة. وإذا كان أغلب البنيويين يأتون من أفق فلسفي فإن التحويلات بين الطلاب كثيرة في اتجاه علم الإنسان - الأنثروپوبوجيا - وعلم الأعراق - الإثنولوجيا - وعلم التحليل النفسي. كذلك [علم] التاريخ يتعرض لموقف حرج نتيجة فرضية البنيوية غير التاريخية **an-historiciste** أساسًا في السنوات الستينية، حتى إذا كان "فوكو" هنا لا يلزمها استثناءً.

هذه اللاثقة الجديدة حيال "التاريخ" يجب أن تُفهم انطلاقًا من نظرة محو الأوهام التي خص بها التاريخ إنتليكتواليي اليسار منذ الحرب. وحدث بعد ١٩٥٦ وحروب محو الاستعمار أن انحط الأمل الثوري الذي غذّى من قبل الوجودية كما غذّى الماركسية الظافرة بعد الحرب إلى درك الأسطورة الميثية المعاصرة. فالبنيوية أسهمت إذن في هذه الحركة التي استهدفت محو الأوهام الخلابة من العالَم ولعبت بوضوح شديد دور إيديولوجيا بديلة في مواجهة ماركسية لم تشارك في المباراة. ومع ذلك فقد حاول البعض محو الانحسار مستعينين بأدوات التحليل التي قدمتها البنيوية. فهذا هو "لوي ألتوسر" **Louis Althusser** أستاذ الفلسفة في "مدرسة المعلمين العليا" القائمة في شارع أولم يمثل هذا التحدي: في كتاب **Lire le capital** [= قراءة رأسالمال] (وهو كتاب متعدد المؤلفين يضم إسهامات من "إيتيين باليبار" **Étienne Balibar** و"روچيه استابليه" **Roger Establet** و"چاك رانسيير" **Jacques Rancière** و"پيير ماشيريه" **Pierre Macherey**) وفي كتب **Pour Marx** وهي كتب شعبية راجت جدًا في ذلك العصر منشورة في عام ١٩٦٥ لدى "ماسپيرو" **Maspero**، أعاد "لوي ألتوسر" **Louis Althusser** تفسير مؤلفات "ماركس" محاولاً أن يخلصها من الڤولجات[١] **vulgate** وأن يستخرج منها العقلانية

---

(١) الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس المعتمدة من الكنيسة الكاثوليكية. وتستخدم الكلمة للدلالة على أي ترجمة تنتشر بين جمهور القراء وبالتالي للتنبيه إلى أن هناك نصًا أصليًا مؤسسًا. (المترجم)

بتمييز بين ما ينتمي إلى الإيديولوجيا من ناحية وبين ما ينتمي إلى العلم من الناحية الأخرى. وعمل "لوي ألتوسر" **Louis Althusser** برجوعه إلى النص المؤسِّس، وبتفسيره الضدإنسياتي وبطموحه النازع إلى الإحاطة الشاملة، ينخرط في المسار البنيوي، في هذه المرة باسم الفلسفة وصلاحية الماركسية.

والبنيوية التي استهلت صعود العلوم الاجتماعية وسيرته ونسقته، تدين أيضًا بنجاحها إلى أنها رُؤيِت وعيشت في عصرها على اعتبار أنها ثورة ضدأكاديمية **anti-académique**.

• ثورة ضدأكاديمية

قدمت البنيوية نفسها من فورها على أنها المكان الذي يُمارَس فيه نقد عارم فعال لأنه نقد يقوم على أساس علمي وينصب على ما لم يشمله التفكير في الحضارة الغربية وعلى صلاحية ما لدى الحضارة الغربية من معرفة مستقرة والمعرفة الجامعية منها بصفة خاصة. والنضال الضدماندارينيي[1] **antimandarinale** الذي يظاهره بالضرورة الهجوم البنيوي يأتي من أماكن مهيبة الجانب ولكنها هامشية بالنسبة إلى الجامعة - ونقصد بها "الكوليج دي فرانس" **Collège de France** و"مدرسة المعلمين العليا **ENS** شارع أولم" و"المدرسة العملية للدراسات العليا" و"المركز القومي للبحوث العلمية" **CNRS** وكذلك بعض كليات الأقاليم المتواضعة - حيث كان البنيويون يشغلون مناصب مؤسسية هشة في غالبيتها ويسلكون سكة وظيفية تتفادى بعناية الجامعة الباريسية. والتنافس القائم والذي تزايدت حدته باستمرار بين الماندارين والبنيويين الذين نُظر إليهم كأنهم مارقون

---

(١) سبق أن شرحنا المقصود بالماندارين وأنهم، كما يقال عنهم، الأساتذة القدامى المتبحرين المتقعرين الذين يصعب على المريدين فهمهم. (المترجم)

يُرمز إليه بالمنازلة التي بلغت أعلى المستويات وروجتها الوسائط أشد الترويج، تلك التي احتدمت بين "رولان بارت" **Roland Barthes** وبين "ريمون پيكار" **Raymond Picard** بمناسبة خروج كتاب "رولان بارت" **Roland Barthes** بعنوان **Sur Racine** [=عن راسين] (١٩٦٣). ورد "ريمون پيكار" **Raymond Picard** الأستاذ بالسوربون، والمتخصص في راسين **Racine**، بكتيب عنوانه **Nouvelle critique ou nouvelle imposture** [=نقد جديد أم دجل جديد] (١٩٦٥). والرهان هنا هو صراع سلطة يمر من خلال ترسيم حدود حقل الصلاحيات: تاريخ الأدب التقليدي لا يرغب في أن يتدخل النقد البنيوي في نصوص لها قيمتها المقدرة في الأدب الفرنسي.

ومع ذلك فتاريخ البنيوية هو تاريخ نجاح يقاس بمقياس الترسيخ المؤسسي. والإمساك النهائي بالسلطة يرتبط باستراتيجية مؤكدة تمامًا لتآلف العلوم. كذلك كانت المجلات فعالة جدًا في نشر الخطاب البنيوي. من بين هذه المجلات تبرز بوضوح مجلة أدبية هي "تِل كِل" **Tel Quel** بث الحياة فيها "فيليپ سوللرس" **Philippe Sollers** و"چان-إيدن أليبه" **Jean-Eden Hallier** و"رينو ماتينيون" **Renaud Matignon**... وجعلت من نفسها مكان التقاء كل الطليعيات وبخاصة الأدبية، فساندت الرواية الجديدة، والفكرية فأفسحت مكانًا كبيرًا للنقد الجديد. هكذا خلبت البنيوية الألباب، وفتنت شباب الطلاب خاصةً بما أخذت به من تداخل نضالي بين العلوم، وما دعت إليه من «تفتيت» منظومة معرفية لم تعد علاوة على ذلك تُرضي صنوف اشتهاء المعرفة، مقدمةً أدوات تحليل غنية بطرق جديدة.

أما تكريس البنيوية فقد بدأ أولاً بدخول أرفع ممثليها قدرًا هيئة "الكوليج دي فرانس" **Collège de France**: "كلود ليڤي-شتراوس" **Claude Lévi-Strauss** اعتبارًا من عام ١٩٦٠ ثم "ميشيل فوكو" **Michel Foucault** في عام ١٩٧٠ وتبعه "رولان بارت" **Roland Barthes** في عام ١٩٧٥. وأكثر عمقًا من ذلك هو أن

إنشاء جامعات جديدة قبل وبخاصة بعد مايو ٦٨ أتاح زرعًا جامعيًا مكثفًا من خلال المدرسين المساعدين الذين تم تكوينهم بالعلوم الإنسانية «البنيوية». وهي علوم إنسانية جرى دمجها بدورها في الجامعة حيث إنه منذ إنشاء الليسانس الأول في علم الاجتماع بالسوربون عام ١٩٥٨ إلى زرع أقسام لغوية كبيرة في "ڤانسين" عام ١٩٦٨ تم الاعتراف الإنتليكتوالي والمؤسسي لهذا الطريق الثالث بين الإنسانيات الكلاسيكية والعلوم «الصارمة».

كيف سيتصرف مايو ٦٨ مع هذه الحركات الإنتليكتوالية أو الفنية التي اخترقت منازعتها العارمة السنوات الستينية؟ لقد بزغ "مايو ٦٨" على ما يبدو مثل تكذيب لتاريخ حي وضعه البنيويون على سعته في دولاب حائط. إذن فهناك قطع، ولكن هناك أيضًا استمرار في التيمات وفي الأعمال التي انطبعت نبراتها خاصة بالراديكالية. ولما كان رولان بارت" **Roland Barthes** و"چاك لاكان" **Jacques Lacan** و"ميشيل فوكو"**Michel Foucault** و"لوي ألتوسر" **Louis Althusser**" قد شرعوا أسلحة النقد، فقد كانت هذه الأسلحة ترتد إليهم كالبوميرانج فيصيبهم نفس النقد أحيانًا، ولكنهم ظلوا على كل حال في قلب المناقشة في فترة "ما بعد مايو ٦٨". كثير من الفنانين والإنتليكتواليين، على اعتبار أنهم مرجعيات (للإنماء أو للإطاحة) أو على اعتبار أنهم ناشطون، شاركوا في الواقع في ثورة مايو وفي مساءلات "ما بعد مايو ٦٨".

ثقافات مايو

يثير "مايو ٦٨" كل التأويلات - مأساة كان أم ملهاة أم محاكاة ثورة. منذ خمس وعشرين سنة - وكانت هذه الرؤية المتعددة الدلالة غالبة إبان مرور عشرين عامًا على هذه «الأحداث» - إلى الآن لا ينتهي التساؤل عن هذه اللحظة الهائلة من التاريخ الاجتماعي والثقافي الفرنسي. من الناحية الثقافية ترتكن خصوبة "مايو" إلى التوتر القائم بين اتجاهين مقيمين في الحركة كانا أحيانًا متضافرين

وأحيانًا أخرى متناقضين تناقضًا صريحًا: كان أحدهما يتمثل في يسارية قدامى السوقيين المنتمين إلى النزعة النقابية الطلابية، يسارية تشكّل القالب المفضل لخطب "ما بعد ٦٨" سواء في المجال الإنتليكتوالي أم الفني؛ وهناك ما يتحاشى وأحيانًا يتجاوز العقيدة اليسارية، ألا وهو إلهام تحريري موروث عن المواقفية، يصاحب ويحث (وإلا فهو يسبب) ثورة العادات والممارسات الثقافية التي عرفتها فرنسا في «سنواتها اليوطوبية[1]» (Gil Delannoi).

• الأثر "٦٨": عمق الجو أحمر

«الفكر "٦٨"» - إذا صح هذا التعبير - تكون على أسس ماركسيةٍ أعاد "لوي ألتوسر" **Louis Althusser** وتلاميذه قراءتها. وجرت ملاحقة الإيديولوجيا المهيمنة في الأماكن المؤسسية التي تتجسد فيها بأكبر قدر من الشدة، في «هذه الأجهزة الإيديولوجية للدولة» بحسب قائمة مصطلحات "لوي ألتوسر" **Louis Althusser**، وهي الأسرة والكنيسة أو المدرسة التي درس "كريستيان بوديلو" **Christian Baudelot** و"روجيه استابليه" **Roger Establet** آلياتها الاستعادية في كتاب **L'École capitaliste en France** [=المدرسة الرأسمالية في فرنسا] (١٩٧١). وبدأت مجلات عديدة آنذاك تحوُّلاً إيديولوجيًا شرسًا ووزعت، بطريقة إرهابية أحيانًا، خطابًا نظريًا مصنوعًا من خليط مركّب من الماركسية الألتوسرية والتحليل النفسي اللاكاني[2]. إنه عصر «كل شيء نظري» الذي تحكمت فيه مجلتا "كاييه دي سينما" **Cahiers du cinéma** [=كراسات السينما] و"تِل كِل" **Tel Quel** في عالم السينما والأدب والفن بأدوات فكرية صنعت في السنوات الستينية وصيغت صياغة راديكالية "بعد ٦٨".

---

(١) **utopiques** (المترجم).

(٢) نسبة إلى "لاكان" **Lacan**. (المترجم).

وبالتوازي مع هذا التشدد في الفكر النظري، وجه عمل «التفكيك» الذي بدأه "ديريدّا" **Derrida** بكتاب **De la grammatologie** (١٩٦٧) أو بكتاب **L'Écriture et la Différence** (١٩٦٧) التفكير نحو مراجعة البنيوية الأصلية. في مقابل ثوابت البنية يفضل "ديريدا" التعطلات، وضد "التاريخ الشامل" يعرض تواريخ عديدة وجزئية، محدثًا بذلك مناخًا فكريًا جديدًا توجد فيه أيضًا أبحاث "جوليا كريستيڤا" **Julia Kristeva** ومن "بارت" الطريقة الثانية: مع الانفتاح نحو الكتابة وأخذ التداخل الذاتي بالنصوص في الاعتبار يكون معنى ذلك بلا شك أن نهاية بنيوية معينة (ربما كانت سيميولوجية) علمية تتهيأ للحدوث.

في السينما والرسم أو المسرح يمكن الإحساس بأثر "٦٨" في التحمل بعبء خطاب نضالي وكذلك في تشكيك يكون أحيانًا راديكاليًا في شفرات إشارات **codes** العرض وفي دعامات الانتشار الخاصة بكل فن. وهو ما يعني بالنسبة إلى الفنانين أن يخفوا للبحث عن تلك النقطة اللامحتملة **improbable** التي تلتقي فيها الثورة السياسية والثورة الفنية.

هكذا بزغ في الفنون التشكيلية عدد معين من الأسئلة الجديدة في فجر السنوات السبعينية: إلى أي حد يُفهم كيان العمل الفني انطلاقًا من المكان الذي يُعرض فيه؟ ما العلاقات التي تقوم في اللوحة بين قماش اللوحة وهيكلها؟ هذه الأسئلة طرحتها على نحو استفزازي جماعة اسمها يبين بتكوينه اهتماماتها: الدعامات/السطوح. عمل أعضاء الجماعة معًا طوال ثلاث سنوات (١٩٦٩-١٩٧٢) وكان "دانيل ديـــزوز" **Daniel Dezeuze** و"سيتـــون" **Sayton** و"ڤيالّلا" **Viallat**... أول الذين عـــرضوا أعمالهم في الخارج، في قرى، في محاجـــر، على الشواطئ، خارج دوائر العرض التقليدية. ويجري تفكيك اللوحة التقليدية عن طريق عمل معتنى به جدًا لهيكل – شاسيه – اللوحة الذي يعتبر متضمنًا فيها، وليس مجرد "دعامة" لقماشة اللوحة التي لا تترك رجراجة دون شد. والتجديدات

الشكلية لممارستهم التصويرية، والتي هي مميزات خاصة للمناخ الشديد الإيديولوجية الغامر للإبداع، تعتبر في نظر عدد معين منهم متغلغلة ألصق التغلغل في ممارسةٍ سياسية، وفي خطابٍ ثوري ماويستي يظهر التعبير عنه في المجلة العنيفة **Peinture, Cahiers théoriques** [=الرسم، كراسات نظرية] (١٩٧١).

وكما أن الرسم كانت له «قاعته الحمراء من أجل فيتنام» في صالون رسم الشباب عام ١٩٦٨، كذلك أنتجت السينما فيلمًا جماعيًا طويلاً: **Loin du Vietnam** [=بعيدًا عن فيتنام] (١٩٦٧). وشهدت السينما "مايو ٦٨" خاصًا بها في قلب "مهرجان كان" الذي تعطل تضامنًا مع الطلاب وخطط في فورة انفعال الاجتماع العام للسينمائيين بكل طبقاتهم لمشروعات إصلاح بنيوية للفن السابع - تأميم، مؤسسات تعاونية... - ولكن الكلام ظل حروفًا ميتة. لم تتغير السينما من الضد إلى الضد، وندر من المخرجين من قطعوا مثل "جان - لوك جودار" **Jean-Luc Godard** صلتهم جذريًا بممارستهم السابقة. وشهد اقتحام التاريخ كما عرفته فرنسا في "٦٨" نفسه مسجلاً على هيئة عصور «سوداء» كانت السينما من قبل تجهلها تمامًا. ويندرج نجاح فيلم **Le Chagrin et la Pitié** [=الغم والشفقة] (١٩٧١) إخراج "مارسِل أوفيلس" **Marcel Ophüls** تحت الإرادة العامدة إلى بعث الفصول المكبوتة في ذاكرة الفرنسيين. أما فيلم **Avoir vingt ans dans les Aurès** [=أن يكون عمرك عشرين سنة في جبال الأوراس بالجزائر] (١٩٧١) إخراج "رينيه ڤوتييه" **René Vautier** فيستحضر حربًا جزائرية كانت إلى ذلك الحين غير موجودة سينمائيًا. ودخلت المواجهات الإيديولوجية دخلتها القوية في أفلام من نسج الخيال مثل فيلم **Tout va bien** [=كل شيء على ما يرام] (١٩٧٢) من إخراج "جان-لوك جودار" **Jean-Luc Godard**، أو فيلم **Camarades** [=رفاق] (١٩٦٩) من إخراج "ماران كارميتس" **Marin Karmitz**، كذلك دخلت التقلبات العاطفية والتناقضات المميزة لهذه الفترة في فيلم **La Maman et la Putain**

[= الأم والعاهــرة] (١٩٧١) تنــاولها في تصوير درامـــي وأخرجها "چان أوستـــاش" **Jean Eustache**. ومع ذلك تميزت سنوات ما بعد عام ثمانية وستين خاصةً بظهور سينما مناضلة تريد لنفسها أن تكون مختلفة سواء في الصور التي تفكر في إظهارها أو في الظروف التي يجري فيها إنتاجها. اختُرعت إذن منظومة مضـــادة على أســـاس من مجموعـــات إنتاجيـــة: هذه هي مجموعـــة إنتاج "دزيجا ڤيرتـــوف" **Dziga Vertov** ("چان- لوك جودار" **Jean-Luc Godard** و"چان- پيير جــوْران" **Jean-Pierre Gorin**) ووحدة إنتاج سينما بريتانيا التي يتولاها "رينيه ڤوتييـــه" **René Vautier**، أو مجمـــوعة "إيســـكرا" **Iskra** حـــول "كريـــس ماركـــر" **Chris Marker**، الذين لم يستطيعوا بصفة عامة، في قلب منطق هامشي واضح الهامشية، أن يستمروا أكثر من بضعة سنوات وسط صناعة سينمائية لم تتغير. هذه السنوات النضالية وصفها "كريس ماركر" **Chris Marker** على نحو عاطفي في فيلم **Le Fond de l'air est rouge** [=أعماق الجو حمراء] (١٩٧٧) وهو فيلم تقريري شامل يرسم صورة للآمال وحالات الخيبة، اليوطوبيات وتبدد الأماني يحملها عصر غني بالاختراعات.

مرت رسالة "مايو ٦٨" في السينما عن طريق مضاعفة صور الهامشية والمهمشين من العمـــال والمهـــاجرين يقينا، ولكن من النساءِ أيضًا مـــع ظهور (أو تثبيت) مخرِجات من قبيل "أنييس ڤاردا" **Agnès Varda**– فيلم **L'Une chante, l'Autre pas** [= إحداهـــن تغني والأخـــرى لا] (١٩٧٧)، و"يانيك بِللـــون" **Yannick Bellon** و"كولين سيرّو" **Coline Serreau** وكانت هذه المخرجات ينصتن بصفة خاصة إلى النساء وتطلعاتهن. وتُضاف إلى هذا الخطاب الذي يتسم بسمة سياسية شديدة – فالبعد السياسي ضمنته تكامليًا سينما تجارية معينة بمخرجين مثل "كوستا جاڤراس" **Costa Gavras** – إرادة تغيير طرائق السرد والعرض في السينمـــا: "چان- ماري ســـتروب" **Jean-Marie Straub** وجـــودار" **Godard** –

بل هناك أيضًا كُتّاب جدد تحولوا إلى سينمائيين مثل"مارجريت دورا" **Marguerite Duras** بفيلم **Détruire dit-elle** [= قالت نهدم] (١٩٦٩) أو"ألان روبه - جرييه" **Alain Robbe-Grillet** بفيلم **L' Éden et après** [=عدن وما بعدها] (١٩٧١) اشتغلوا بنجاح قل أو كثر بعملية "خلط" الأكواد التقليدية.

وفي المسرح أيضًا لم يخرج عالَم المبدعين من "مايو ٦٨" سليمًا، وبخاصة لأن الفن المسرحي، الذي كان دائمًا مطبوعًا بالسياسة، شارك بنشاط في غليان أيام مايو. وما من شك في أن أهم ما حدث في السنوات التالية هو تزايد عدد الفرق الجديدة. وبينما كان عدد هذه الفرق الشابة وهي في أغلب الأحوال بلا كيان ولا مكان عمل بين ٤٨ و٥٠ "قبل ١٩٦٨" بلغ ٨٥ في عام ١٩٧٢ واستمر التزايد فأصبح ٣٠٠ في عام ١٩٧٢. وقد يفسر هذا الافتتان هيبة الفن المسرحي ومستتبعات مطالب "٦٨" المتعلقة بحياة مختلفة وفن مختلف ونموذجية بعض المشروعات. كانت هذه الفرق ترى الارتقاء بمسرح مختلف في ظروف إنتاجه وكذلك في جودته الفنية: تفكيك القصة، مد الأحداث خارج حقل الرؤية، دمج المُشاهد في العرض – تلك هي النقاط التي حظيت بالتكريم في الأماكن الجديدة: المقاهي المسرحية، بيوت الشباب، ولكن أيضًا في الشارع، في أي مكان يكون فيه الجمهور مستعدًا للمشاركة في هذا المسرح الاحتفالي الذي يقترحون تقديمه إليه. ومطلب الهامشية والمهمشين قوي في قلب هذا المسرح الشاب الذي يفكر في الانتفاع بالدوائر الموازية بأن يلعب في أي مكان أو بأن يلتحم بعروض الشارع من قبيل سيرك "چيروم ساڤاري" **Jérôme Savary** السحري "الماچيك سيركَس" **Magic Circus** الذي حصد حول عام ١٩٧٠ نجاحًا مدويًا. وكذلك هامشية ومهمشين من وجهة نظر ظروف إنتاج عروض يكون فيها «الإبداع الجماعي» هو «افتح يا سمسم!» الجيل الجديد: كانت فرقة "رومان بوتيي" **Romain Bouteille** تدير تعاونيًا "كافيه دي لا جار" [= مقهى المحطة]، ولكن المثل الأكثر اكتمالاً هو

بلا جدال في هذا المجال "تياتر دي سوليِّي" Théâtre du Soleil [= مسرح الشمس] لـ "أريانه منوشكين" Ariane Mnouchkine الذي نصب بعدئذ في "كارتوشيري ڤانسين"، فهو من قمم المسرح الجديد مع "المهرجان الدوِلي في نانسي "Nancy و"أڤينيون أُوف" Avignon-off[1].

• تغيير الحياة

بينما كانت يساريةُ بدايةِ السنوات السبعينية تعزف على أوتار الخطاب العمالي التقليدي لليسار الثوري الذي يتضمن أن الحقيقة لا تأتي إلا من البروليتاريا الناشطة، تغير مركز الثقل: لا شك في أن استغلال رئيس العمل موجود، ولكنه لا ينفصل في شيء عن أشكال الاستغلال العديدة التي يفرزها المجتمع. هكذا ينمو شكل من الاستغلال أشد فتكًا من المنازعة يرمي إلى زعزعة أسس المجتمع التقني الذي وصفه "هربرت ماركوزه" Herbert Marcuse في كتابه [=الإنسان ذو البعد الواحد][2] (الترجمة الفرنسية L'Homme unidemensionnel ١٩٦٨)، هناك ثورة ناعمة تتأهب ليس موضوعها الحرية بل: ضروب من التحرير الممكنة.

هذه الحركة الاجتماعية التي تبعها الشباب على نحو عارم، والتي تأسست على الركن الضدسلطوي في "مايو ٦٨"، واكبها ميلاد ثقافات سياسية جديدة، ثقافات أقليات، ثقافات الهامش، أكدّت تأكيدًا مدويًا اختلافها باعتبار أنها قيمة جديدة. والنزعـــة النسائيـــة féminisme الوليدة واحدة من هذه الثقافات. كانت المطالب الأولى، المتأثرة بديناميكية الـــ Women's Lib الأمريكية انطلقت من جماعات يسارية معينة – وبخاصة «تحيا الثورة!» كانت النساء فيها حاضرات

---

(١) المهرجان الذي يقام خارج البرنامج الرسمي. (المترجم)

(٢) عنوان الكتاب بالألمانية Der eindimensionale Mensch (المترجم).

حضورًا شديدًا وكن يرين في رفاقهن الذكور مستغلِّين بالقوة[1]: الثورة تنتهي عند المطبخ! وكانت أعمال الحركة الأولى لتحرير المرأة تستهدف الاعتراف المتساوي بنصف الجنس البشري وتفجرت على شكل تظاهرات استفزازية: هذه اللافتة المرفوعة في أثناء احتفالات ١١ نوفمبر وعليها بالتحديد الدقيق: «هناك من هو مجهول أكثر من الجندي المجهــول: امرأته!» هكذا تضع النقط فوق الحــروف. ثم إن النساء وقد أصبحت حبوب منع الحمل بين أيديهن منذ عام ١٩٦٧ ناضلن من أجل تقنين الإجهاض الذي كان يمارَس في الخفاء إلى أن صدر قانون "ڤايل" **Veil** ١٩٧٥، عن طريق تحركات عامة منها «منشور الــ٣٤٣» الذي ظهر في ٥ فبراير ١٩٧١ في الــ "نوڤيل أوبزيرڤاتير" **Le Nouvel Observateur** والذي يعتبر أشهر فصل: إذ اعترفت ٣٤٣ امرأة فيه بأنهن مارسن الإجهاض. وحمل البيان توقيعات "ستيفانه أودران" **Stéphane Audran** و"كاترينه دينيف" **Catherine Deneuve** و"أريانه منوشكين" **Ariane Mnouchkine** و"چانه مورو" **Jeanne Moreau** و"ماري فرانس بيزييه" **Marie-France Pisier** و"ديلفينه سيريج" **Delphine Seyrig** و"سيمونه دي بوڤوار" **Simone de Beavoir** و"مارجريته دوراس" **Marguerite Duras** و"فرانسواز ساجان" **Françoise Sagan** وكثيرات من المشهورات في عالم الأدب والفن. اتسمت الحركة الأولى لتحرير المرأة **MLF**، "إحراق الفوطة!"، أول جريدة «قروئية» للنساء، ولحقت بالنساء في نضالهن بعد قليل أقليات الجنسية المثلية بالإجماع الذي حلت محله شيئًا فشيئًا استبعادات وانشقاقات من شأن ظواهر الجماعات الصغيرة: صراع نساء أم صراع طبقات؟ هل يمكن المشابهة بين كل النساء أم هل لابد من أن يكون التقسيم الاجتماعي طبقًا لمعايير ماركسية موجودًا سلفًا؟ هل التقسيم الجنسي – على العكس – هو الذي

---

(١) "بالقوة" مصطلح فلسفي يعني "ما يظهر متى طرأ ظرف معين لوجود بعض شروطه ولم تستكمل كلها. ويقابل ما هو بالفعل." المعجم الفلسفي لمجمع اللغة العربية. (المترجم)

يحدد الباقي كله؟ فيما وراء هذه الصراعات يظل المخرج من "جيتّو" النساء سالكًا سبيل النجاح في التغيير العميق لقيم المجتمع الفرنسي.

كذلك كانت الحركات المشغولة بالبيئة وبالطابع المحلي جزءًا من هذه المسارات البديلة التي تعددت "بعد٦٨". لم يعد الاهتمام بالبيئة تحركًا نكوصيًا خياليًا إلى الوضع الطبيعي الفطري، فسرعان ما جرى استيعابه باعتباره ثقافة سياسية أصيلة وإدماجه في برنامج الحزب الاشتراكي الموحد PSU(1) والحزب الاشتركى الجديد الذي كان في طور الإنشاء في "إيپيني" **Épinay**. وتصاعدت نزعة الاهتمام بالبيئة ونزعة الاهتمام بالطابع المحلي وبلغتا الذروة في تظاهرة "لارزاك" **Larzac** (٢٥-٢٦ أغسطس ١٩٧٣) حيث تناغم البعد الضدعسكري (الاحتجاج على توسيع معسكر حربي) مع اليوطوپيات المهتمة بالطابع المحلي ومع السمة الاحتفالية التي اتخذها هذا الاحتلال السلمي.

عبارة «تغييرالحياة» التي ظهرت على جدران باريس إبان أحداث مايو دوت مثل كلمة المرور طوال هذه الفترة: تغيير العلاقات بين الرجل والمرأة، بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان وبدنه: بدنٍ راغب مع كتاب **L'Anti-Œdipe** [= الضد أوديپ] (١٩٧٢) تأليف "فيليكس جواتاري" **Félix Guattari** و"چيل دولوز" **Gilles Deleuze**، المرجع المقدس في هذه الفترة الذي يواجه الرغبة بالجمع، المتغيرة الشكل، على اعتبار أنها رهان أساسي للصراعات الثورية؛ بدنٍ مسجون ومشوَّه للمحبوسين في السجون أو المجانين المحتجزين في المستشفى. و"ميشيل فوكو" **Michel Foucault** سائرًا في مسار مايو ومتحولاً تحولاً سياسيًا شرسًا يشير إلى تبعثر السلطات في مؤسسات قمعية اعتقالية أو احتجازية سجنية ويشكل "مجموعة الاستعلام عن السجون" **GIP** لكي يدع هذه الخانة السوداء في المنظومة الاجتماعية تتكلم.

---

(1) Parti Socialiste Unifié

بالنسبة إلى جيل مطبوع بضروب النقد الحاد التي سلطتها "جـي ديبور" **Guy Debord** على المجتمـع الوسائـطي **la société médiatique** فـي كتابه **La Société du spectacle** [= مجتمع العرض التمثيلي] (١٩٦٧) وكان من الكتب الأكثر رواجًا في ذلك العصر، لم يكن من المتصور ألا يريد أبناؤه أن يخربوا أيضًا كل منظومة الإيصال الرأسمالية في صحافة الإثارة وفي التليفزيون الذي تكتِّفه الإعلانات الغامرة المحيطة. في هذا السياق الرافض ولدت خبرات صحفية جديدة أصيلة تمامًا: "شارلي إيبدو" **Chalie-Hebdo** جريدة ساخرة راحت تزود القراء بالشعارات والصور التي ستظل بمثابة رموز العصر؛ وجريدة "أكتويل" **Actuel** التي ولدت في عام ١٩٧٠ عن إرادة "چان فرانسوا بيزو" **Jean-François Bizot** التي استهدفت «حمل» الثقافة التحت أرضية **underground** في فرنسا. وخصصت الجريدة ملفات للثقافة المضادة، وللجاليات، والتحرر الجنسي، والمخدرات، وال"روك"**rock**، وموسيقى الـ "پوپ" **pop**... ونظمت مهرجانات "پوپ" **pop** في الوقت الذي شهدت فيه فرنسا في "بورچيه" **Bourget** في مارس ١٩٧٠ أول كونسير "روك" **rock**. والعدد الأول يتحدث عن المسرح الحي وعن "الجران ماچيك سيركَس" **Grand Magic Circus**، عن كل الأشياء التي تمثل بديلاً ليسـارية الجمعيـة الصغيـرة كـما تفهمـه أيـضًا "أريـانه منوشكيـن" **Ariane Mnouchkine** وهي تكتب في ترجمة فيلمها "١٧٨٩": «الثورة لابد أن تقف عند كمال السعادة». وأخيرًا جريدة "ليبيراسيون" **Libération** [= التحرير] التي ظهر عددها التجريبي في ٥ فبراير ١٩٧٣ جددت على نحو جذري التعامل مع الخبر نظرًا لأن الجريدة تعمل بفضل «لجان ليبيراسيون» تمثل همزات الوصل بين الجريدة اليومية وبين الشعب الذي تخرج منه الأخبار. وتطور الأصلُ اليساري للجريدة تدريجيًا تحت إدارة "سيرچ چولي" **Serge July** الذي ظل في موقعه إلى

عام ١٩٨١. في هذا التاريخ طوت جريدة "ليبيراسيون" **Libération** [= التحرير] التي يختصرون اسمها إلى "ليبي" **Libé** ملف التغييرات الاجتماعية والثقافية ولبست الحداد على السنوات الحمراء لتخف إلى أراض أخرى.

بين منازعة واستهلاك عاشت الثقافة على إيقاعيين مختلفين. أحداث مايو ٦٨ الكبار ومعارك تحطيم الأصنام المميزة لسنوات المنازعة تقف على طرفي نقيض مع الفترة الطويلة التي شهدت تغلغلاً متزايد العمق للثقافة الكبيرة في المجتمع الفرنسي.

ازدهار الثقافة الواسعة

يُحدَّد تاريخ الازدهار الكامل الذي بلغته « الثقافة الواسعة » **culture de masse** عامةً بـــ «السنوات الستينية». ويميِّز نفرٌ من علماء الاجتماع سمات هذه «الثقافة الواسعة» [بالإنجليزية] "**mass culture**" بأنها انتقائية، وبأنها مُجانسة، ومستجيبة لمعايير الإنتاج الصناعي. أيًا كان الأمر، فالناحية التي تنصب عليها تساؤلاتنا هي بالأحرى مضمون هذه الثقافة. هل هذه الثقافة الكبيرة هي الثقافة الشعبية التي جرى تتبعها منذ "العصر الجميل" وتجديدها بالإمكانات التقنية المتقدمة التي أتاحتها الوسائط، وبالتأثير الأمريكي وبدور الشباب الذي أصبح دورًا حاسمًا؟ أم هي استعادة الثقافة النبيلة **noble**، ثقافة الأدب الجميل والفنون الجميلة، استعادةً تولاها مستهلكون تزايدت أعدادهم تزايدًا مطَّردًا، واعتبرت أولئك المنددين الغيورين بمن يبددون المعارف والقيم الجمالية جمهورها الحاشد؟

وفيما وراء هذه المجادلات هناك عنصران يطرحان تساؤلاً: إلى أي حد تخضع « ثقافة الاستهلاك » لنقائض عديدة: منها هذا التقدم التدريجي للممارسات

الثقافية الذي يمس الثقافة النبيلة أكثر مما يبدو، والذي يزداد حرصه على تناول جديد لأساليب الثقافة الشعبية ولعملية أمْرَكة لا ينبغي أن تواري الحفاظ على إنتاج قومي ذي سمات أصيلة.

تنويعات على الثقافة الواسعة

أدى وصول شرائح عمرية ممن ولدوا في فترة ارتفاع عدد المواليد إلى مقاعد الليسيهات والجامعات، وتعدد ممثلي الثقافة – من معلمين وصحفيين وأمناء مكتبات ووسطاء آخرين –، وازدياد الاستهلاك مرتبطًا بالنماء، أدى كل ذلك إلى تغيير شروط النقل الثقافي.

• « ثقافة جيب »

بالنسبة إلى الجزء الأكبر من الفاعلين المعنيين تنتقل الثقافة أولاً وقبل كل شيء آخر عن طريق الكتابة. وقد تكون الساعة التي دقت هي ساعة التفاؤل: فقد زاد توزيع النصوص « الكلاسيكية » أو المعاصرة زيادة مطّردة. وبعد أن أُطلق *كتاب الجيب* في عام ١٩٥٣، ازدهرت مجموعات أخرى في السوق: سلسلة **Idées** [= آراء] لدى الناشر جاليمار **Gallimard** وسلسلة **Petite Bibliothèque Payot** [= مكتبة "پيو" الصغيرة] وسلسلة **Le monde en 10/18** [= العالم في ١٠/١٨] لدى الناشر "پلون" **Plon** وسلسلة "فوليو" **Folio** التي أطلقها الناشر جاليمار **Gallimard** في عام ١٩٧٢. ومع ذلك فإن نجاح مثل هذه المبادرات أبعد من أن يتفق عليه الجميع، على نحو ما تشهد المناقشات الحادة بين مثقفين قلقين من هذا الاستهلاك غير المنضبط للمعارف والفنون، على حد تصور "فيليپ سوللرس" **Philippe Sollers** وآخرين مثل "چان- فرانسوا ريڤِل" **Jean-François Revel** مفضلاً « ثقافة الجيب » على « التبسيط الشعبي».

وعلاوة على ذلك فقد أصبحت المعارف الرفيعة أيسر منالاً. فبالتوازي مع الإنتاج الوفير من القواميس والموسوعات، قدمت الـ "إنسيكلوبيديا أونيفرساليس" Encyclopedia Universalis [= دائرة المعارف الشاملة] منذ ١٩٦٨ مقالات تحليلية تمس مشكلات منوعة، كذلك خرجت إلى النور مجلات التبسيط الشعبي العالي الجودة مثل "لا ريشيرش" La Recherche [= البحث] في عام ١٩٧٠ و"ليستوار" L'Histoire [= التاريخ] و" لير" Lire [= القراءة].

أما بالنسبة إلى وجوه الإنفاق الثقافي للفرنسيين والتي يجري حصرها إحصائيًا على نحو منتظم منذ عقد الستينيات فإنها تزداد. وأسلوب الحياة الحضري يشجع على الخروج وإلى إطالة الاختلاف إلى المدارس والتردد على دور الكتب المحلية. وزادت زيارات المتاحف والمعارض الكبيرة - "بِـيكاسّو" في عام ١٩٦٦ و"توت عنخ آمون في عام ١٩٦٧ - ومرات الخروج المتواصل للذهاب إلى السينما على الرغم من التكدس إبان الستينيات - في سنة ١٩٧٣ أعلن ٥٢% من الفرنسيين سنهم فوق ١٥ سنة أنهم ذهبوا إليها على الأقل مرة في أثناء الـ ١٢ شهرًا الأخيرة - وقد أسهم هذا في تأكيد الفكرة القائلة بأن الممارسات الثقافية تمس جزءًا أوسع من جسم المجتمع.

ولكن من الضروري تحديد الفروق اللونية. فليس من شك في أن القراءة أصبحت أسهل، ولكن انتشار المكتوب لم يصل إلا إلى من كانوا يقرءون من قبل وإلى جماهير المدارس الذين كانوا منطقيًا أكثر عددًا في الستينيات. فهو لم يمس من لا يقرءون، اللاقراء، العصاة: في عام ١٩٧٣ أعلن واحد من كل أربعة فرنسيين أنه يعيش في بيت ليس فيه كتاب. ومن ناحية أخرى لم يكن أكثر من نصف الشعب يختلف إلى الأماكن الرمزية للثقافة الكلاسيكية. وفي العام نفسه كان ١٢% فقط يذهبون إلى عرض مسرحي محترف، و٧% إلى كونسير كلاسيكي و٦% إلى عرضٍ راقص. أما المعالم فكان وضعها أفضل حيث جذبت ٣٢% من

المواطنين، كما جذبت المتاحف ٢٧%. وعندما يفكر الإنسان في ملاحظة تكوين جمهور كل حالة فإن النتيجة التي يخرج إليها تزيده خيبةً على خيبته. فالكوادر العالية والمهن الحرة والباريسيون وسكان الضواحي الهامشية يمثلون الشريحة الكبيرة من الجمهور المنتظم على اختلاف مشاربه. ففشل انتشار الثقافة النبيلة بالقياس إلى الطموحات المعلنة واضح جلي.

والملاحظ في مجال المكتوب – كما في مجال السينما، وقد لحقهما الراديو والتليفزيون – أن المكونات التي تضمن نجاح الثقافة الشعبية هي الوصفة التي تحقق المزيد من الإيرادات.

• عن التسلية والكونسير

«مستهلكو» ثقافة شعبية مجدَّدة يتوقون بصفة خاصة إلى الهروب من الواقع، والأسلوب الكوميدي هو يقينًا أفضل وسيلة. هكذا خلب الألبابَ في السينما نمطُ العسكري الهزلي في سلسلة أفلام **Jean Girault** المعروفة **Gendarme** (١٩٦٤-١٩٨٢) أو في الأفلام التي يقوم فيها بأدوار النجوم ممثلون مضحكون على درب شارلي شابلن، من قبيل **Les Bidasses en folie** [=عساكر مجانين] (١٩٧١). فقد وجد الفرنسيون فيها ممثليهم الرائعين، "بورڤيل" **Bourvil** أو "لوي دي فونيس" **Louis de Funés** وذاقوا إبداعات مذهلة من بنات أفكار كتاب السيناريو من أمثال "ميشيل أوديار" **Michel Audiard**. وتحقق نجاحٌ مذهل أيضًا على المسرح شهدت عليه مسرحية [= قفص المجنونات] التي تألق فيها في عام ١٩٧٣ "چان پـواريه" **Jean Poiret** و"ميشـِـل سيـرّوا" **Michel Serrault**. وشهد مجال الشرائط المرسومة نجاحًا كبيرًا لألبومات "لاكي لوك" **Lucky Luke**، وفي الإذاعة كان صباح كل يوم أحد غالبًا مخصصًا للضحك – ومثل ذلك في

التليفزيون مع "إيجور بارير" **Igor Barrière** وبرنامجه « الكاميرا الخفية ». وانهمرت برامج الألعاب، وكثيرًا ما كانت أسهل وأمتع من الفترة السابقة – كان "فابريس" يقدم على موجة الـــ "إر.تي.إل" **RTL** منذ سنة ١٩٦٦ ببراعة برنامجه "سوبر هيت پاراد" «**super hit-parade**» أو في التليفزيون. وأسعد مقدمو برامج – الذين يهوِّن أهل المهنة المختصون من شأنهم – ملايين الفرنسيين المتعطشين إلى اللهو: "پيير بيللمار" **Pierre Bellemare** الذي كان يحرص على تأدية الجسم والروح أو "جي لوكس" **Guy Lux** ببرنامـــجه المتتابع الشهيـــر «**Intervilles**» منـــذ ١٩٦٢. والاسترخاء هو أيضًا استرخاء الطفل بفضل برامج تجذب المشاهدين الصغار ليكونوا زبائن دائمين: "تصبحون على خير يا صغاري" في عام ١٩٦٢، و"الدُّوَارة المسحورة" في عام ١٩٦٤. وعرض الرياضة يحرك المتنافسين: هكذا أحدث البث التليفزيوني في ١٩٦٦ للأحداث التمهيدية للألعاب الأوليمپية من جرينوبل **Grenoble** دويًا ملحوظًا. ومنذ ١٩٦٦ سعت مسرحيات البولڤار الخفيفة إلى غزو الشاشة الصغيرة ببرنامج «في المسرح هذا المساء»؛ وتعددت تمثيليات الخيال والتآمر في الإذاعة (في إذاعة "فرانس أنتير" **Les Maîtres du mystère** [=أساطين الأسرار]) وفي التليفزيون (**Les Cinq dernières minutes** [= الدقائق الخمس الأخيرة])؛ ومن أدب التسلية والمسلسلات على سبيل المثال "تييري لافروند" **Thierry-la-fronde** (١٩٦٢) و"بيلفيجور" **Belphégor** (١٩٦٤) و**Les Saintes chéries** [= القديسات العزيزات] (١٩٦٥) خلبت ألباب هواة المغامرات العاطفية والبطولية. أما الرواية البوليسية التي يجسمها "سان أنطونيو" والتي انتصرت في سلسلة "النهر الأسود" والرواية السوداء من النوع الذي كتبه "ليو مالو" مستلهِمًا الأمريكيين، ورواية الجاسوسية التي كتبها "چيرار دي ڤيلْييه" **Gérard de Villiers** ومجموعة "إس.آ. إس" **SAS** تشهد على هذا الافتتان.

والحافز الآخر للثقافة الشعبية **culture populaire** هو الحرص على الالتصاق بالواقع وبالمشاغل اليومية. ويشهد نجاح "فرانس لوازير" **France-Loisirs** - التي اعتمدت منذ ١٩٧٠ البيع بالمراسلة وعن طريق محلاتها المترابطة التي تروج الكتب العملية ومواد القراءة السريعة - على أن هذا الإبداع منبع ربح. وكما حققت صحافة جوار كاملة نجاحًا، نجحت الصحف اليومية المحلية والمجلات النسائية أو المتخصصة نجاحًا أصاب الجرائد السياسية والقومية ذات الطبعات العالية (باستثناء صحيفة "لي موند" **Le Monde** التي تستند إلى التعليق). في مجال المسموع والمرئي تزايدت البرامج العملية: في الراديو تتحدث "آن جايّار" **Gérard** إلى النساء، وأصبح صوت "ألبير سيمون" **Albert Simon** معروفًا في النشرة الجوية، وصوت "أندريه تيرون" **André Théron** صوت الفائز في السباق، ومدام "سوليّي" **Madame Soleil** قراءة الحظ، وصوت "ميلاني جريجوار" **Mélanie Grégoire** نبيّة التحليل النفسي المبسط الشعبي المهتمة بمشكلات المجتمع؛ والتليفزيون الذي يستمد قوة من خصوصية الصورة يقدم بفضل "ريمون أوليفر" **Raymond Oliver** برامج الطهي أو يقدم برامج وثائقية متمثلة في «حياة الحيوان» لـــ "فريدريك روسّيف" **Fréderic Rossif**. وتستخدم "إيليان ڤيكتور" **Éliane Victor** تقنية الريبورتاج في برنامجها الذي بثته من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٧٣ وهو«النساء...أيضًا» واستخدم "أرمان چامّو" **Armand Jammot** التقنية نفسها في برنامجه «ملفات الشاشة» في عام ١٩٦٧.

وفي نفس السياق الفكري بين الواقع والمنام في مجال يقتصر غالبًا على الجمهور النسائي، يجري الربط بين المشاعر وموجة المجلات مثـــل "نو دو" **Nous deux** و"أنتيمتيه" **Intimité**، ونجاح المسلسلات العاطفية بالراديو مثل **Noëlle aux quatre vents** [= نويلله في مهب الريح] وبالتليفزيون مثل**Janique aimée** [= چانيك المحبوبة] (١٩٦٣)، والتيترات لـــ "چيلبير سيسبرون" **Gilbert Cesborn** و"هيرڤيه بازان" **Hervé Bazin** أو "برنار كلاڤل" **Bernard Clavel** والروايات ذات

الصور الفوتوغرافية ترد في نحو مائتي دورية. وليست أغنية المنوعات هي الملزمة بأن تقدم عند منعطف العقدين الحنين إلى «البلد» من "أدامو" **Adamo** إلى "إنريكو ماسياس" **Enrico Massias** أو التي تصوغ ثنائية الحب والشمس التي يتغنى بها النجوم المرموقون آنذاك "ميريْي ماتييو" **Mireille Mathieu**، "نيقوليتّا" **Nicoletta**، "چو داسّان" **Joe Dassin**...

هذا الاستمرار الدائم لموضوعات الثقافة الشعبية وأساطيرها الميثية لا يجوز أن ينسينا في الوقت نفسه ثقافة مستوردة وصلت فرنسا المبهورة أو الفاقدة اتجاهها.

أمركة وألوان من المقاومة الوطنية العارمة

لم تكن فرنسا – وقد أصبح هذا معلومًا – في وضع مهيمن ثقافيًا. ولم تكن علة ذلك أن نفوذيّتها **perméabilité** حيال الثقافة الأنجلوساكسونية كانت جديدة، وإنما لأن هذه الثقافة في أثناء «السيكستيز**sixties**» – الستينيات – اشتدت نتيجة للسرعة الوسائطية **médiatique** وللدور الذي يلعبه الشباب. والبلد إذ يسهم في التدويلية الثقافية، إما بدمجها على نحو يتسم بالأصالة، وإما بالتصدي لها، يتخذ على أية حال وضعًا له خصوصيته.

• عن الثقافة الأنجلوساكسونية في فرنسا

عن طريق الشباب الغربي، هذا «الجمهور الحاشد من الشباب الفرنسي دون العشرين المتجرد من السياسة والمتجرد من الدراما» الذي حدده "فرانسوا نوريسييه" **François Nourissier** في عام ١٩٦٣، نفذت هذه التجديدات. هكذا تشكلت، بحسب تعبير عالم الاجتماع "إدجار موران" **Edgar Morin** ثقافة «المنطلقين من القفص» الذين يشتركون في قيلة «أنا لا أعرف يا صاحبي» التي أصابت كالعدوى الجسم الاجتماعي في مجموعه.

تلقت فرنسا متأخرة بعض الشيء "الروك ن رول" **rock'n'roll** الأمريكي الذي ظهر في الخمسينيات، وروجه "إلفيس بريسلي" **Elvis Presley** و"بِل هيلي" **Bill Haley** و"تشاك بيري" **Chuck Berry** والپلاترز **Platters**. فيما بعد، خلب ألباب الفرنسيين كبارُ مغني الروك **rock** الأمريكي أو الإنجليزي ما أسماه الفرنسيون اليوپ **pop**، "البيتلز" **Beatles**، "پينك فلويد" **Pink Floyd**، "الرولينج ستونز" **Rolling Stones**، ومغني الفن الشعبي الأمريكي الفولك**folk** "بوب ديلان" **Bob Dylan**: موسيقات معقدة بتقنيات مصطنعة أو بسيطة بساطة مفرطة متعمدة، بكلمات صياح أو تمتمة تختلط بصوت الجيتارات الكهربائية وتحت أضواء مصطنعة، كل هذا ينتمي إلى ثقافة دوّار **vertige** حقيقية. والأصوات والإيقاعات يجري توضيبها في الاستوديو: نحن في عصر المصطنع المضخّم باستخدام الوسائل المؤثرة على الحالة النفسية.

ومن "الروك ن رول" **rock'n'roll** تلقت فرنسا مؤثرات على الموضة: بنطلونات ضيقة لصيقة بالجسم وبلوزات سوداء وقُصة شعر أمامية كثيفة ملفوفة على شكل الموزة. وتلت ذلك أشياء تعتبر بمثابة رمز للتعرف على شباب غربي يريد أن يبني عالَمًا جديدًا، وُجدت قبل ١٩٦٨ ولكنها انتشرت بعده بخاصة، جاءت من الساحل الغربي الأمريكي: الجينسات **jeans** والپاتديفات **pat'd'eph'** والتيشيرتات **tee-shirts** الديبارديرات **débardeurs** والفولارات **foulards** والتونيكات **tuniques** والسابوهات **sabots**(١) والشعور الطويلة. كان هؤلاء الشباب يمتدحون العودة إلى الطبيعة ورفض الضغوط والمطالبة بتساوي الجنسين. وراج استيراد "پيس آند لاڤ" **peace and love** [= سلام وحب] المستوحى من معارضة حرب ڤيتنام وتجاوزات الرأسمالية الأمريكية: وغنى الشباب أنغام "چون بيز" **Joan**

---

(١) وصلت أنواع من هذه الملابس إلى مصر وبلاد عربية أخرى وعرفتها بعض شرائح المجتمع بأسمائها الأجنبية واشترتها من محلات البضائع المستوردة المثيرة واستخدمتها على نحو أو آخر، ولم تحدث فيما نعلم محاولات لإيجاد ألفاظ عربية أو معربة لها. (المترجم).

Baez أو "ليونار كوهين" **Léonard Cohen**. هذه الطريقة المجددة لفهم الالتزام واكبها السعي إلى الفردوس المصطنع – حركة الانتشاء بالمخدرات – التي ولّدت ما مكن البعض تجاوزًا من أن يسموه «ثقافة المخدرات **drug culture**». ولحق جزء من الشباب الفرنسي بهذه الثقافة "الهيبّي" **hippie** التي نشأت في عام ١٩٦٦ في "سان فرنسيسكو" وصُدِّرت إلى فرنسا متأخرًا.

وفيما وراء هذا التقليد للمنازعة الأمريكية لم يقنع الفرنسيون بالمنتجات الأنجلوساكسونية. والمؤكد أن جزءًا من الشباب، الجزء الذي يقرأ "روك آند فولك" **Rock and folk** منذ عام ١٩٦٦ لم يكن يقيم وزنًا إلا للفرق الأجنبية. ولكن أسماء طفت على السطح تجعل الإنسان يفكر في أن هناك موطئ قدم للفرنسيين. على مدى فترة قصيرة (١٩٦٠–١٩٦٣) ظهر "روك ن رول" **rock'n'roll** فرنسي حول "جوني هاليداي" **Johnny Haliday** أو "كلود موان" **Claude Moine** – هو فيما بعد "إيدي ميتشل" **Eddy Mitchell** – وجواربه السوداء، لعب، مثل نموذجه، على تأكيد جنسية مشاكسة، ولكنه وُفق إلى العثور على تأثيرات صوت وأنغام خاصة. وعلاوة على ذلك، فقد ثبتت ظاهرة الـ «بيه-بيه» **yé-yé** أقدامها بين الصديريات الجلدية والشعور الطويلة. وإذا كان عينُهُ في البداية على الأغاني الأمريكية، فسرعان ما عرف سبيله إلى أنغام فرنسية خالصة على سبيل المثال أغنيات الغزل والوصال الرقيقة التي غنتها "فرانسواز هاردي" **Françoise Hardy** أو مشاهد الرقص والغناء التي أحياها "كلود فرانسوا" **Claude François**. هذا هو وقت الصحاب والمغامرة الغرامية من «نوع جديد غريب على ثقافتنا وعلى تقاليدنا وعلى أذواقنا» كما استنكرها الإنتليكتواليون على نحو ما جاء في مجلة "إسپري" **Esprit**، فلم يجد الإنتليكتواليون فيها أنفسهم على الإطلاق!

ولكن الـ «بيه-بيه» **yé-yé** هي أيضًا علامة على أن الهيمنة الأمريكية تبرز نفسها مستعينة بوسائل مختلفة وعلى نحو خاص بالأخذ بمناهجها في النشر والترويج.

• عن استخدام الوسائط

في واقع الأمر، على الرغم من أن «ثقافة شبابية» قومية كانت في طور النشوء، إلى إنها كانت تقلد أسلوب الترويج الممارَس في الولايات المتحدة الأمريكية. وكانت أسطوانات الصيف توضع في الفونوغرافات الأوتوماتيكية – الچيوك بوكس **juke-box** – بالمقاهي والملاهي الليلية والحفلات المرتجلة[1]. هكذا كانت الأسطوانات التي تدور بسرعة ٤٥ لفة تباع طبقًا لبرنامج يحدد موعد نزول كل أسطوانة على مدار العام بدقة. وكانت برامج الإذاعة الموجهة للشباب مثل برنامج **«Salut les copains»** [= أهلاً يا أصحاب] على موجة "أوروبا رقم ١" منذ ١٩٥٩ تستمد موادها من مقتطفات لحنية وموضوعات مختلفة. وكانت حفلات تليڤزيونية تعمل على ترويج المغنين. وأعدت پوسترات للإعلان عن الكونسيرات: وأحدث پوستر "ميشيل پولناريف" **Michel Polnareff** الذي ظهر فيه نصف عارٍ فضيحة في عام ١٩٧٢. وامتلأت صحافــة متخصصــة كاملة – (مجلة **Salut les copains** [= أهلاً يا أصحاب] التي أنشئت في عام ١٩٦٢ وبلغت طبعتها المليون نسخة، ونظيرتها **Mademoiselle âge tendre** وفيما بعد **Salut! OK! Hit, Podium**) – بمعلومات عن الحياة الخاصة للفنانين. وعرفت فرنسا التجمعات الحاشدة الأولى للجماهير: كونسير الأمة الذي نظمه "دانييل فيليپاكي"**Daniel Filipacchi** في ٢٢ يونيه ١٩٦٣ ضم ما يصل إلى ١٥٠٠٠٠ من الناس، دون قياس مشترك مع "وودستوك" **Woodstock** في مهرجان "الپوپ" **pop** الأمريكي الكبير عام ١٩٦٩.

---

(١) نوع من الحفلات على النمط الأمريكي الأنجلوساكسوني المسمى **surprise-party** وقد سك الفرنسيون مقابلاً لهذه الكلمة هو **surprise-partie**، وفي مثل هذه الحفلة يلتقي الأصحاب وبخاصة الشباب دون ترتيب طويل، ويشارك كل واحد في الطعام والشراب بمــا يــستطيع، ومــن أجــل التــسلية يــدور الفونوغراف بالأغاني الرائجة المختارة على الطريقة الأمريكية. (المترجم)

ولكن في مجال الوسائط، وبالتوازي مع المناهج الأمريكية نلاحظ الحفاظ على المهارات القومية. وليس من شك في أن الراديو الذي تملك أجهزته ٨٥% من البيوت الفرنسية منذ عام ١٩٦٢، والذي يستمع إليه الناس بطريقة تتسم بفردية متزايدة، تغير تحت تأثير الوصفات الأمريكية. إذاعة لوكسمبورج التي أصبحت "إر. تيه. إل." **RTL** أفسحت المجال أمام الشباب لإحياء برامجها، وفيهم من عرفوا باسم "ديسك چوكي" **disc-jockeys** ممن لهم خبرة سابقة بالمنوعات من قبيل الرئيس روسكو **le président Rosko**، أو أمام نجوم التليڤزيون. وأدخلت إذاعة "أوروبا رقم واحد" بناءً على مقترح من "موريس سيجل" **Maurice Siegel** الصيغة الأمريكية "موسيقى وأخبار". وأتيح للمستمعين أن يتكلموا: فلابد من أن يكون برنامج الراديو تفاعليًا يشارك فيه المستمعون وأن يكون مفتوحًا أمام الخدمات. ولكن النغمة الفرنسية لم تكن غائبة. يجدها الإنسان في الـــ "أو. إر.تيه. إف." **ORTF**[(١)] الذي يريد أن يعطي صورة عن الثقافة القومية مشددًا على الجد والجودة. وهكذا كانت المحطات الثلاث "فرانس موزيك" و"فرانس كولتور" و"فرانس أنتر" تبث برامج هادفة وأطلق "چاك شانسل" **Jacques Chancel** سلسلته "راديوسكوپي" [=كشوف بالأشعة] على موجه "فرانس أنتر" في عام ١٩٦٨.

أما التليڤزيون الفرنسي الذي كان قد احتل منذ ذلك الحين وضعًا مهيمنًا وإن لم ينفرد بالهيمنة حصريًا، فقد استعوض تدريجيًا تخلفه في التجهيزات عن البلاد الأنجلوساكسونية: في عام ١٩٥٨ كانت ٩% فقط من البيوت تمتلك جهاز تليڤزيون، في عام ١٩٧٤ ارتفعت النسبة إلى ٨٠%. على حين فترة من التأخير ضم التليڤزيون إليه مستجدات ما وراء المحيط الأطلسي: ففي عام ١٩٦٩ حققت القناة الأولى تغطية الأراضي الفرنسية بالإرسال بنسبة ٩٥%؛ وتعددت القنوات بشيء من التؤدة (أنشئت القناة الثانية في عام ١٩٦٤، وجرى افتتاح القناة الثالثة

---

(1) Office de radiodiffusion-télévision française

«قناة تليفزيونية قومية بروح الحرص على الطابع المحلي» في ديسمبر من عام ١٩٧٣)؛ وجاء جهاز التسجيل، والكاميرا المحمولة، وميكروفون الكرافته وال١٦ ملم، مبتكرات سهلت البث بعد التسجيل وسهلت المونتاج؛ ودخلت الألوان إرسال القناة الثانية في عام ١٩٦٧ وظـــهرت الإعلانات عن الماركات في ١٩٦٨. كـــذلك تتكشـــف اللمســـة الأمريكيـــة في الاتجـــاء المتزايد إلى المسلســـلات - **Les Incorruptibles** [= أهل النزاهة] و**Les Mystères de l'Ouest** [= أسرار الغرب] وإلى برامج التسلية والمنوعات، أي تتكشف باختصار في تنظيمٍ لجداول برامج لم يكن موجودًا من قبل وأصبح يشكل النصيب الوافر من التسلية. ومع ذلك فقد احتفظ التليفزيون الفرنسي بمميزاته القومية. يشهد على هذا احتكار هيئة الإذاعة والتليفزيون الفرنسية "أو.إر.تيه.إف." **ORTF** التي أسست في عام ١٩٦٤ والتي نفذت أشياء من بينها أنها جعلت الشاشة الصغيرة أداة في يد السلطة. وكان أن تعددت مشكلات الرقابة التي واجهها التليفزيون إبان حكم "ديجول" و"بومبيدو" على يد المسئولين السياسيين عن الأخبار، نذكر منها: التغطية الجزئية لأحداث ١٩٦٨ في النشرة الإخبارية، التطهير الذي تبع إضراب الصحفيين والانصراف المدوي لـــ "موريس كلافيل" **Maurice Clavel** عن فقرة من البرنامج في عام ١٩٧١، كل هذه أمثلة على تليفزيون واقعٍ تحت ضغط. ثم إن الـــ ١٥ دقيقة فقرة مسلسلات قبل النشرة والتي تناقض فقرة الـــ ٣٠ دقيقة الأمريكية، وثقل المخرجين الكبـــار من مدرســـة "بـــوت شومون" **Buttes-Chaumont** ("مارسيل بلوفـــال" **Marcel Bluwal** و"كلود دارچيه" **Claude Darget** و"كلود سانتيللي **Claude Santelli** إلخ) كل ذلك له نغمة فرنسية خالصة مميزة. هؤلاء المخرجون تساندهم إدارتهم كما تساندهم الصحافة النقدية أرادوا أن يصوروا الثقافة الفرنسية فزودوا الشاشة الصغيرة بمواد رفيعة الجودة. ولقد دقت ساعة الأعمال الدرامية الكبيرة التي كثيرًا ما كانوا يبثونها مباشرة، يجمع إخراجها حب الخيال والتاريخ والجودة. وتعتبر مسرحية "الفُرس" لـــ "إسخيلوس" التي أخرجها "چان پـــرات" **Jean Prat**

في عام ١٩٦١ التجربة الأولى بتقنية الاستريو. وبالإضافة إلى هذا قدم نفرٌ من كبار المنتجين برامجهم – في مجال الأدب: «مطالعات للجميع»، وفي المجال الحقوقي: «في روحك وضميرك»، وفي المجال التاريخي: «الكاميرا تستقصي الزمن»، وفي المجال الموسيقي: «ديسكوراما». أما فقرة الريبورتاچات «خمسة أعمدة في الأولى» التي أنشأها في عام ١٩٥٩ "پيير لازاريف" **Pierre Lazareff** و"پيير دومايِيه" **Pierre Dumayet** و"پيير ديجروپ" **Pierre Desgraupes** فكانت تتناول موضوعات ساخنة مثل "فرنسيو الجزائر في لحظة العذاب".

إلا أن هؤلاء المخرجين أو المنتجين الذين عجنتهم ثقافة فيلمية وأدبية رأوا هالتهم تتآكل شيئًا فشيئًا. وقيل عن برامجهم أحيانًا إنها مخرِّبة تخريبًا مفرطًا: في عام ١٩٦٥ تلاشى برنامج «الكاميرا تستقصي الزمن»، وغداة ١٩٦٨ جاء دور القضاء على البرامج التي نوهنا بها من قبل والتي صنعت مجد القناة الثانية ومنها برنامج «زووم».

- **«مدارس» فرنسية أخرى**

الخصوصية الوسائطية الفرنسية إذن موجودة. في مجالات تعتبر صغيرة ولكنها كانت آنذاك تصل إلى نوع من الاعتراف الإنتليكتوالي، هناك لمسة خاصة وإرادة استقلال معينة تصونان الفكرة القائلة بأن هنا أيضًا مقاومةً للأمركة تنظم نفسها.

وبينما أفلت الشريط المرسوم **la bande dessinée** من ربقة عالم الشباب – كان ألبوم الحب الحميم "بارباريللا" **Barbarella** الصادر في عام ١٩٦٤ أول شريط مرسوم حقيقي "للكبار" – وعرف الشريط المرسوم بداية التكريس الجامعي والوسائطي – أعمال بحثية ملتزمة، معرض الـ "موتواليتيه" **la Mutualité**، وصالون "أنجوليم" **Angoulême** في عام ١٩٧٤ – منح نفسه مجلات ناطقة بلسانه

تستنكر بفكاهةٍ أخاذةٍ عيوبَ الفرنسيين أو تقدم تخيلات مؤلفين غزيري الإنتاج. كانت صحيفة "پيلوت" **Pilote** التي يقوم على شئونها "جوسيني" **Goscinny** موجودة منذ ١٩٥٩ فتحولت من صحيفة للصغار المغرمين ب"أستريكس" **Astérix** إلى بوتقة آراء ورسوم جادة وصقيلة تحت أقلام "بريتيشر" **Bretecher** و"كابي" **Cabu** و"فمور" **F'murr** و"جوتليب" **Gotlib** و"ماندريكا" **Mandryka** أو "أوديرزو" **Uderzo**. وراحت صحيفة "شارلي إبدو" **Charlie-Hebdo** التي حلت في عام ١٩٧٠ محل صحيفة "هارا كيري إبدو" **Hara-Kiri Hebdo** المحظورة تمارس «فكاهة فجة وخبيثة». ليس من شك في أن الرسامين لا يجهلون المؤثرات الخارجية، ولكنه، إذ يرغبون في عدم الخضوع لأسلوب واحد، يعددون ضروب الأداء الفردية، فيخلقون تيارًا أصيلاً سيشهد تطورًا كبيرًا في أثناء العقد السبعيني ("ليكو دي ساڤان" **L'Écho des savanes** [= صدى الساڤانا] و"فلويد جلاسيال" **Fluide glacial** [= سائل ثلجي] و"ميتال أورلان" **Métal hurlant** [= معدن صارخ] إلخ).

في قطاع الأغنية موروث تقليدي متين لا سبيل إلى اختراقه ثبَّت أقدامه في عداء صريح للنغمات الأمريكية الصارخة. مع بداية السنوات الستينية تربع "چيلبير بيكو" **Gilbert Bécaud** و"چاك بريل" **Jacques Brel** و"إيديت پياف" **Edith Piaf** باعتبارهم رموز موروث تقليدي عنيف وشاعري ولحني على قمة المجد. وأخذوا هم أيضًا بقوة شرعيةٍ ثقافية نسبية. وكان هناك معلمون يدرسون نصوصهم في الفصول وناشرون يأخذونها في اعتبارهم مثل "پيير سيجرس" **Pierre Seghers** الذي ضم في مجموعته «شعراء اليوم» كتابًا عن "براسّانس" **Brassens** ونشر فيما بعد مجموعات كاملة من الأغاني. ثم إن أسرة "المؤلفين –الملحنين–المؤدين" **A-C-I** وُلدت ونمت على نحوٍ مفعم بالمعنى. هذه «الأغنية ذات النص» هي أغنية "كوليت ماجنـــي" **Colette Magny** واهتماماتــها الاجتماعيــة وهي أغنيـــة الــلاذع "بوبي لاپوانت"

Bobby Lapointe وكذلك أغنية "جي بيئار" **Guy Béart** و"باربارا" **Barbara** و"إيلين مارتان" **Hélène Martin** و"چاك برتـــان" **Jacques Bertin** و"آن سيلفستر" **Anne Sylvestre** و"چاك دويه" **Jacques Douai**. وكلمات الأغنية المطبوعة على المظاريف والعابرة في بعض الفقرات المذاعة، وإن صح أنها نادرة – يمكن على أية حـال أن نذكــر «زهرة الأغنية الفرنسيــة الرقيقة» من كلام "لوك بيريمـــون" **Luc Bérimont** على موجة "فرانس أنتير" **France Inter** – تتيح لها ألا تبقى في إطار السرية الكاملة. ولكن "المؤلفين – الملحنين– المؤدين" **A-C-I** لم يشدّوا الانتباه إليهم إلاّ بعد أن تنحل عقدة وبصفة خاصة بعد ١٩٦٨: "ليو فيريّه" **Léo Ferret** الشخصية الفوضوية انتصر بين الشباب وكان الزمن كفيلاً بتحقيق حصاد المواهب: "بريچيت فونتين" **Brigitte Fontaine** و"كلود نوجارو" **Claude Nougaro** و"چان فيرّا" **Jean Ferrat** وآخرين دفعوا الأغنية المعبرة عن المنازعة بعيدًا إلى أمام.

ولكن الأغنية المعبرة عن المنازعة لم تكن دائمًا على ذوق المسئولين السياسيين الذين يسعون فيما يختص بالثقافة إلى أن يطبعوا عليها بصمتهم.

وزارة للثقافـــــة

كانت الوزارة التي أنشأتها الجمهورية الجديدة مفصلة على المقاس من أجل "أندريه مالرو" **André Malraux**، الذي سكّن فيها شاعريته الجياشة بالرُؤى، ونزعته اليوطوبية الطامحة إلى تجميع البشر على ثقافة حضارة **la culture d'une civilisation** في طريقها إلى التحلل. هل هو نجاح أم فشل؟ ناشطو ١٩٦٨ أنكروا ميراث "مالرو" **Malraux**، بينما ناء من خلفوه في المنصب تحت ثقل مرجعية ساحقة سحقًا مفرطا، واختاروا التواضع ونوعًا من البلادة. ومن الممكن أن نرى في ذلك أيضًا المحاولة الأولى الجادة لتثبيت الخطاب على بثٍ ديموقراطيٍ ثقافيٍ في الوقائع حيث ما زالت بيوت الثقافة إلى يومنا هذا ترمز إلى هذه الإرادة.

"مالرو" Malraux: تصوف في خدمة الثقافة

الرجل الذي أصبح في عام ١٩٥٩ وزير دولة للشئون الثقافية رجلٌ متنقلٌ بِحَيَواتٍ سابقةٍ تتسم بالثراء بقدر ما تتسم بالتنوع: أديب قرأه القراء في العالم كله باعتباره الروائي الملهَم من كبار الملاحم الثورية التي شارك أيضًا فيها أحيانًا بنفسه فقد كان رجل عمل؛ كان من قبل عقيدًا في الكتائب الدولية إبان حرب إسبانيا، ومناضلاً في صفوف المقاومة، وعاش بعد الحرب [العالمية الثانية] في رعدة التاريخ، في معية الشخصية التي كانت في نظره تجسم التاريخ، "ديجول" **de Gaulle**، الذي أصبح شاعره الأثير قبل وبعد اعتلاء "الجنرال" السلطة في عام ١٩٥٨. ظل "مالرو" **Malraux** طوال حياته يتابع تفكيرًا في الفن، وبخاصة في كتابه **Le Musée imaginaire** [= المتحف الخيالي] (١٩٤٧) وكتابه **Les Voix du silence** [= أصوات الصمت] (١٩٥١)، وهو تفكير من الواضح أنه لم يكن بعيدًا عن تغذية السياسة الثقافية التي اتبعت إبان سنوات مهمته العشر. «ليست المشكلة التي تطرحها علينا حضارتنا بحال من الأحوال مشكلة التسلية؛ فقد كانت الأديان الكبيرة حتى ذلك الحين هي التي تعطي معنى الحياة (...) وإذا كان لكلمة "ثقافي" معنى فهو: أنه ما يَرُدُّ على وجه الموت. الثقافة هي ما يَرُدُّ على الإنسان عندما يسأل نفسه عما يعمل على الأرض. أما الباقي فالأفضل ألا أن نتكلم عنه إلا في لحظات أخرى: فهناك أيضًا فترات الاستراحة في أثناء العرض». الثقافة باعتبارها ترياقًا يداوي اضطراب الإيمان، الكناية الدينية المغزولة دون ما تغيير (المتحف «مَعْبدًا»)، الفن من حيث هو «ضد القدَر»، كل هذه التيمات سيفصِّلها بإسهاب في عدد من المحاضرات معبرًا دائمًا عن تقييم عالٍ لتعبيرات «نبيلة» (أدب أو رسم على سبيل المثال) على حساب ممارسات فنية مهجورة. والفن المعاصر يدخل فى عدَاد هذه الممارسات المهجورة إذا أخذنا في الحسبان أن عصر

"مالرو" **Malraux** لم يهتم إطلاقًا بتدبير إمكانات لمتحف الفن الحديث (شارع طـوكيـو) فظل كـسيحًا عـلى الـرغم من مسـاعي أمينِـه "چـان كاسّو" **Jean Cassou**. لم يتم إلا في عام ١٩٦٧ إنشاء مركز قومي للفن المعاصر **Centre national d'art contemporain** باختصار **CNAC** (ثم ألحق هذا المركز ب"مركز بوبور" **Centre Beaubourg**) وكان إنشاء هذا المركز بداية سياسة جديدة لاقتناء الأعمال الفنية المعاصرة. وعلى العكس من ذلك دفع السعي إلى «طريق فرنسي للثقافة» وكذلك المهابة الفنية الضرورية التي يجب أن ترافق إشعاع فرنسا الديجولية الإدارة الثقافية نحو سياسة حريصة على تراثها: إعادة نشاط جرد آثار فرنسا وثرواتها، وإنشاء إدارة تنقيب مستقلة، طلاء وتبييض واجهات المباني الباريسية – كل هذه أعمال جرى تنفيذها على وجه السرعة.

إن إنشاءَ وزارةٍ مكلفة حصرًا بالثقافة – حتى لو ظلت حينًا طويلاً لا تأتلف إلا من مجموعة مجمعة من الإدارات – وإن شخصيةَ "مالرو" **Malraux** الاستثنائية، وهالتَه الدولية تمثِّلُ على نحو لا سبيل إلى إنكاره خطًا قاطعًا فاصلاً عن سياسة الفنون الجميلة المتواضعة التي كانت جارية حتى ذلك الحين، كما تجسم تجسيمًا رائعًا الحقَّ في الثقافة، ذلك الحقَ الذي أكده دستور الجمهورية الخامسة. ومع ذلك فمن الضروري أن نبرز ضعف الإمكانات المالية التي خصصت للوزارة الجديدة: فمن عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٩ ستتأرجح ميزانية الثقافة بين ٠,٣٨% و٠,٤٢% من ميزانية الدولة. وعلينا أن نضيف إلى ذلك لامبالاةَ الوزير الإدارية – فلم يكن "مالرو" يقينًا رجل دوسيهات! – على الرغم من أن رجالاً أكفاء أتى أكثرُهم من أراضي فرنسا وراء البحار، من أمثال "إميل بيازيني" **Émile Biasini** عاونوه، هذا من ناحية، وعلينا من ناحية ثانية أن نضيف قلةَ الشرعية المتاحة لهذه الوزارة الجديدةُ حيال كيانات الدولة الكبيرة الأخرى، وهما أمران أضافا إلى هامش المناورة مزيدًا من الضيق. وأخيرًا لكي نقدم وجهًا صحيحًا لإمكانات العمل الثقافي، علينا أن نضيف أن التليفزيون والراديو لا يتبعان اصلاحيات الثقافــة،

وأن التعليم القومي كان يسير سيرة أخٍ أكبر يضغط بكل ثقله لكي لا يجور أحد على أراضيه. وتعددت الصراعات، إلا أن "مالرو" **Malraux** نجح أحيانًا اعتمادًا على الصداقة الشخصية التي تربطه بديجول في التحكم فيها عن طريق اختصار دورة الطريق الإداري. وهكذا فقد كان شغل الوزارة الجديدة غير نمطي نسبيًا، وغريبًا، ولكن المهام التي كلفت بها لم تكن كذلك: كانت هذه المهام تتلخص في أن على "الدولة أن تجعل في متناول أكبر عدد ممكن من الفرنسيين الأعمال الرئيسية [التي أبدعتها] الإنسانية وفي المقام الأول فرنسا، وأن تضمن وجود أوسع جمهور لتراثنا الثقافي وأن تشجع إبداع الأعمال الفنية والروح التي تضمن ثراءه." وتحقيق إثراء التراث بالإبداع والحرص على النشر الواسع هما من الأمور الموروثة عن الدمقرطة الثقافية الجمهورية الرابعة. من هذا المنظور الأخير أراد "مالرو" على سبيل المثال أن يجسد "متحفه الخيالي" عن طريق مضاعفة طباعة مستنسخات من اللوحات العظيمة التي يحفل بها تاريخ فن الرسم. ولكن مغامرة بيوت الثقافة، هذه "الكاتدرائيات" الجديدة التي احتاج إليها القرن العشرون، هي التي نهضت على نحو خاص في الواقع بواجب التوزيع الثقافي.

ومفهومُ بيت الثقافة يتفق كليةً مع بلاغة "مالرو" **Malraux** وفكره الذي يرى فيه المكان الممكن، الذي يستطيع فيه كل إنسان إذ يتصل بالدرر الفنية أن يتلقى الوحي الفني الذي يكشف له "ملحق النفس" هذا الكامن في ذاته. بيت الثقافة يندرج إذن سواء بسواء في منطق تكريس الثقافة. وهو في الوقت نفسه يؤكد بنوَّته للدمقرطة التي تمت بعد ١٩٤٥ عن طريق بيوت الشباب والثقافة، وبصفة خاصة عن طريق مراكز التمثيل المسرحي القومية **Centres dramatiques nationaux** في الأقاليم. ويرتبط هذا على نحو خاص بالحقيقة المتمثلة في أن جزءًا كبيرًا من بيوت الثقافة أداره وأحياه مسرحيون استطاعوا بشكل مناسب أن يستثمروا من جديد كفاءاتهم المكتسبة في الفرق التي وُجدت بعد فض المركزية. ولهذا كان المسرح دائمًا نشاطًا غالبًا بين الأنشطة التي تقدمها بيوت الثقافة.

على مدى عشر سنوات أنشئت ثمانية بيوت ثقافة – بخاصة في "لو هافر" Le Havre (١٩٦١) و"قان" Caen (١٩٦٣) و"بورج" Bourges (١٩٦٤) و"جرينوبل" Grenoble (١٩٦٨) – من بين عشرين تضمنتها الخطة. وإلى جانب ألوان النجاح التي لا جدال فيها – على سبيل المثال بيت ثقافة "بورج" Bourges الذي تولى "جابرييل مونّيه" Gabriel Monnet إدارته – فقد طرأت مشكلات عديدة، غالبًا ما كانت تتجسم على شكل صراعات مع المحليات (كانت تتحمل نصف التمويل) التي كانت متعنتة حيال أشكال من الثقافة تعتبرها بورجوازياتُ المدن الإقليمية مفرطةً في الطليعية ومنطوية على احتمالات هدامة. وواقع الحال أن بعض المديرين اتجهوا اتجاهًا صعُبَ فهمُه على أعضاء المجالس المحلية بتضمينهم البرامج أعمالاً معقدة تعقيدًا مفرطًا.

ومن الصعب إجراء تقييم لبيوت الثقافة، ولكن الشيء الذي كان واضحًا للعيان هو أنها كانت في أزمة حتى قبل أن تنصَبَّ عليها ضروبُ النقد الراديكالية في مايو ١٩٦٨.

الاتهامـــات

يبدو مايو ١٩٦٨ بحق مثل قَطْع في تاريخ السياسة الثقافية الفرنسية. قبل مايو ١٩٦٨: كلمة مالرو والثقافة الإنسانية التي تنال احترامًا إجماعيًا باعتبارها الرد النبوي على تطلعات الإنسان العميقة للإنسان، والآمال الممكنة لثقافة يتقاسمها الناس. بعد مايو ١٩٦٨: أزمة مفهوم الثقافة والطفرات الاقتصادية الشاهدة على نهاية الثلاثينيات المجيدة تستهل فترة انتقال وحيرة حيث يتبع خلفاء "مالرو" Malraux – وهم على التوالي "إدمون ميشيليه" Edmond Michelet (١٩٦٩–١٩٧٠) و"چاك ديهامل" Jacques Duhamel (١٩٧١–١٩٧٣) و"موريس دريون" Maurice Druon (١٩٧٣–١٩٧٤) – سياسةً أكثر تراخيًا وأكثر برجماتية. بدأت إدارة الأعمال تستولي على الثقافة.

خلّف مايو ١٩٦٨ آثارًا شديدة العمق، أدى عمقها إلى أن دنيا الثقافة احتلت مكانًا ملحوظًا في لهيب المنازعة آنذاك. وكانت تلك هي حال المسرح بنوع خاص: فقد اتسم الاتهام الموجه إلى الرجال والمؤسسات التي صنعت أمجاد عصر "مالرو" **Malraux** بالشراسة. حدثت أحداث رمزية ولكنها كاشفة، احتلال مسرح "تياتر دي فرانس" **Théâtre de France** والانتصار (لمديره) "جان لوي بارو" **Jean-Louis Barrault** في مايو ١٩٦٨ الذي أجبره "مالرو" **Malraux** على الخروج، وكذلك التهجم على "چان ڤيلار" **Jean Vilar** في مهرجان "أڤينيون" الذي أقيم في يولية («ڤيلار سالازار!» **Salazar! Vilar**) كل هذا يشهد على إرادة التحلل من أي تضامن مع الرجال الذين طبعوا بطابعهم فترة ما بعد الحرب. وفيما وراء هذه الحركات التظاهرية المثيرة فقد كان المثل الأعلى ذاته الذي ولد غداة التحرير ألا وهو الدمقرطة الثقافية هدف كل الاستنكارات. بنبرة واحدة أعلن مديرو بيوت الثقافة والمراكز المسرحية ورؤساء الفرق الدائمة الذين استقبلهم "روچيه پلانشون" **Roger Blanchon** في "ڤيللوربان" **Villeurbanne** في ميثاقهم المؤرخ في ٢٥ مايو ١٩٦٨: «إن موقفنا ذاته حيال الثقافة – على المستوى الذي يعنينا – وُضع موضع الاتهام بشكل بالغ الراديكالية. ومهما كانت نوايانا من النقاء فإن هذا الموقف يبدو في واقع الأمر لعددٍ كبير من مواطنينا كأنه اختيار اختاره أصحاب الامتيازات لصالح ثقافة وراثية تمييزية هي بكل بساطة ثقافة بورجوازية.» وجرى تقديم آراء عكسية ضد "چان ڤيلار" **Jean Vilar** ورواد فض المركزية الثقافية الذين رفعوا مهللين لواء المسرح الشعبي، وتحول الاستناد على نحو خاص إلى مسلّمات مختلفة. إن النوايا التي امتدحت في الماضي لتبدو إما يوطوبية أو على الأقل صادرة عن فنانين يحملون إثم نشر ثقافة بورجوازية تريد أن يظنها الناس عالمية. وكان كثيرون ممن ينكرون فكرة استقلال الشأن الثقافي في مواجهة الشأن السياسي، ومن بينهم فرانسيس چانسون **Francis Jeanson**، يذهبون إلى أن المسرح

لا بد أن يكون قبل كل شيء آخر سياسيًا، وإلى أنه من الضروري اجتذاب «اللاجمهور» - ذلك الشريط الخارجي الذي لم يمسسه العمل الثقافي والذي ما زال على حاله لا يختلف إلى المسرح - من الضروري اجتذاب «اللاجمهور» المستهدف للمشاركة بنصيب في اندفاع ثوري يهمه. هذه المجاهرات العقائدية تستند على أعمال علماء اجتماع قريبين من بورديو **Bourdieu** يجتهدون في أن يبينوا كيف أن النجاح في المدرسة مثل «حب الفن» والممارسات الثقافية بصفة عامة أمور أبعد ما تكون عن التحرر من التكييف الاجتماعي، فهي هكذا لا تدع إلا القليل من الأمل أمام سياسة ثقافية نازعة إلى الدمقرطة نظرًا لضيق هامش المناورة.

وتَهجَّنت على هذا الميراث الثقيل لمايو ١٩٦٨ طائفةٌ من التطورات التكنولوجية والاقتصادية التي زادت من تعقيد مدى كلمة ثقافة ومعناها. ونجاح، أو على الأقل مشروعية أشكال فنية عديدة بعد مايو ١٩٦٨ مثل الروك **le rock** والشريط المرسوم، ومولد ثقافة جديدة سمعية بصرية يميِّعان على نحو متزايد التمييز بين الإبداع والانتشار. أصبحت السياسة الثقافية منذ ذلك الحين إذن تعمل على أرضية ملّغمة. وهذا هو ما يفسر الحرص وقلة التجديد اللذين يميزان هذه الفترة التي تتطبع على الرغم من هذا وذاك بطابع مغامرة "مركز بوبور" **Centre Beaubourg** التي هي أيضًا تعظيم شأن رئيس جمهورية يهوى الفن (چورچ پومپيدو **Georges Pompidou** منذ عام ١٩٦٩) وفرنسا يصممان كلاهما على أن يكونا من صنّاع التحديث. هذا المركز الكبير المُهدى إلى الإبداع المعاصر الذي كان ينقص باريس جرى افتتاحه إذن على هضبة "بوبور" **Beaubourg** في عام ١٩٧٦. إلا أن هذا الانحياز الناجح للفن المعاصر في قلب باريس لم يقتصر على عودةٍ إلى حكمةٍ تم في نهاية المطاف الاتفاق عليها: فهذا هو معرض "٧٢-٧٢" المخصص لرسم مسار«١٢ سنة من الفن المعاصر» والذي رغب فيه چورچ

بومبيدو **Georges Pompidou** شخصيًا، ينتهي يوم الافتتاح إلى تجريدة بوليسية ضد الفنانين المتشبثين بالتجمد. هذه الواقعة - بين أخريات - تكشف عن الشكوك والتباينات، وتكشف على كل حال عن نهاية إجماع على العمل الفني ودعائمه وتنويعاته وأهدافه وتطلعاته المشتقة على خط مستقيم من استفهامات عام ١٩٦٨. والظاهر للعيان أن هذه الاستفهامات لم تضمها إليها إدارة ثقافية كان في استطاعتها أن تعلن على الملأ على لسان وزيرها "موريس دريون" **Maurice Druon** - وإن لم يكن آنذاك والحق يقال يلزم إلا نفسه فقط - أن على الفنانين من الآن فصاعدًا أن يختاروا بين تسول الإحسان واستخدام زجاجة المولوتوف!

والتضاد واضح كل الوضوح بين تقليل "موريس دريون" **Maurice Druon** من شأن الفنانين وبين التقدير العظيم الذي حظي به الفنانون بعد عشر سنوات في عصر "چاك لانج" **Jack Lang**: ولم يكن ما حدث بين هذين التاريخين يقل عن تحويل الخطاب الثقافي إلى مؤسسات.

الفصل السابع

ماذا عن الثقافة
في فرنسا في منتصف السبعينيات؟

إذا كان مايو ١٩٦٨ يمثل استهلالاً، أي تمهيدًا يمتزج فيه القديم والجديد فإن السنوات١٩٧٣-١٩٧٥ تشهد بلا جدال نهاية صورة ثقافية قديمة. فهذه السنوات هي سنوات دخول في أزمة اقتصادية طويلة ابتداءً من عام ١٩٧٤ وفي أزمة ميثولوجية أزاحت الستار تدريجيًا عن كل مستتبعاتها: انهيار ميثيات الثورة والماركسية، تضعضع مفهوم الطليعة، نهاية المثل الأعلى للدمقرطة الثقافية. هكذا ظهرت في إطار حركة استخفاف كبيرة بقيمة المفاهيم التي هيكلت العالم الثقافي كله منذ ١٩٤٥ آثار عودة إلى لون من الموروث لدى الفنانين وانعقدت إرادة المثقفين على أخذٍ أضبط بما هو واقع.

تطورت الثقافة تطورًا ملحوظًا هي أيضًا وقد حفزتها سياسة چاك لانج **Jack Lang** الثقافية التي لم تفعل قط شيئًا آخر إلا اعتماد الممارسات الثقافية التي أتت بها قوى مستقلة ذاتية (استخدام الوسائط، الولع بالصورة، نمو صناعات ثقافية): فنزع المعنى التقليدي لكلمة الثقافة إلى الذوبان في مجمع وسائطي ثقافي واسع ضعفت الحدود القائمة في داخله (الفنون الصغيرة/الفنون الكبيرة أو الثقافة/ الصناعات الثقافية) ضعفًا شديدًا لصالح انسياب أكبر شمل الحقل الثقافي.

عصر ثقافة جديد؟

إذا لم يكن العقد "المديد" المنطلق من السنوات ١٩٧٥ إلى بداية السنوات ١٩٩٠ قد شيد "مقبرة للإنتليكتوالي" (على حد تعبير ج. ف. ليوتار **J. F. Lyotard**)، فهو على الأقل اعتمد نهاية النموذج الفرنسي للإنتليكتوالي الملتزم الذي عرّفته

حركة "التحرير" وجسّده جان بول سارتر. وتركت وفيات أئمة التفكير الفرنسي في سنوات قلائل جيلاً كاملاً يتامى (سارتر **Sartre** سنة ١٩٨٠ وبارت **Barthes** سنة ١٩٨٠ ولاكان **Lacan** سنة ١٩٨١وآرون **Aron** سنة ١٩٨٣وفوكو **Foucault** سنة ١٩٨٤ وتوقف ألتوسر **Althusser** عن الكتابة في سنة ١٩٨٠). وتدعم الانطباع المنتشر بأن صفحة قد طويت تدعمًا متزامنًا بالاستهلاك الذي نال كل منظومات فهم العالم التي هيمنت على الفكر المعاصر.

واكب نهاية الإيديولوجيات ظهور بوادر نهاية الطليعيات التي لا تلبث أن تتحقق: ونحن نستشف أفولها العام قياسًا على التلاشي التدريجي لشخصية ممثلة للحداثة كان منطقها الإنتليكتوالي والفني يستند إلى قطع الصلة وعدم الاستمرارية والولع بالجديد. ابتداء من ذلك الحين هجرت الطليعيات التصويرية والأدبية والسينمائية هذا "الروح الذي دائمًا ما ينفي" (على حد تعبير جوته**Goethe**). فلما اغتصب النفيُ كلَّ المحرمات، استنزف قدرته الخلاقة. أم هل كان فقدان الطليعيات لطاقتهم في السنوات الثمانينية هو رد فعل مجتمع ثقافي أكثر انفتاحًا امتص كل المحْدثات الفنية المطروحة؟

نهاية نبوة الإنتليكتوالي:

"الإنتليكتوالي-الكاهن مضى زمانه" (بيير. نورا Pierre Nora)

تحت تأثير حراك الصدمات - الصدمات الاقتصادية وبخاصة الإيديولوجية - والتطورت الاجتماعية وكذلك الثقافية، يبدو على الإنتليكتوالي أنه يدخل أزمة، أزمة هوية وشرعية. ولا بد من أن نقول إن العالَم لم يتغير في اتجاه أمنيات الإنتليكتوالي وأحكامه. ويضاف إلى العوامل التاريخية توزيعة وسائطية جديدة تؤدي إلى بروز الصحفيين والخبراء من كل نوع كأشخاص متنافسين.

• "تأثير سولچينيتسين":

اقتلاع البَلْشَفَة واعتناق حقوق الإنسان

لماذا يعود إلى "سولچينيتسين" **Soljénitsyne** وإلى نشر المجلد الأول من *"أرخبيل جولاج"* **L'Archipel du Goulag** في عام ١٩٧٤ النجاح في فرض مبدأ معين عن الواقع – واقع الحياة اليومية في معسكر جولاج – في مواجهة يوطوبيا الإنتليكتواليين الفرنسيين الثورية التي ظلت قبل سنوات قلائل في مايو ١٩٦٨ مطلوبة جدًا؟ ولم يكن هو الوحيد الذي مارس أدب التبليغ عن الجرائم المستترة، ولكنه بلا شك أول من عمل في سياق انحسار اليسارية، إنهاء حرب في ڤيتنام كانت شديدة التعبوية، اكتشاف مذابح مستمرة ارتكبها پول`پوت **Pol Pot** في كمبوديا باسم الثورة، نزع القدسية عن الصين الماوية – كل هذه الهزائم التاريخية والإيديولوجية تكتسب معنى على خلفية "النمو صفر" الذي أعلنه الخبراء في نادي روما. الارتباك عام. ستكون بضع سنوات ضرورية لكي يلعب "تأثير سولچينيتسين" دوره بالكامل في عملية اقتلاع البلشفية من الإنتليكتواليين الفرنسيين واقتلاع الماركسية من الفكر الفرنسي.

وقام عدد من إنتليكتواليي اليسار الذين آن لهم أن يتوبوا، باستثمار كلمتهم العامة في النضال من أجل الدفاع عن حقوق الإنسان. ومن الممكن أن تبدو حقوق الإنسان، أي موضوع الحريات عندئذ بمثابة موضوعات جدالية تكون فيها التفريقات الإيديولوجية قابلة للتعلية الترنسندنتالية أمام التصالح مع القيم الديموقراطية الغربية. على هذا النحو كثيرًا ما جرى تفسير النتائج النهائية التي عثر عليها من جديد رجلان عظيمان متضادان من عصر الإنتليكتواليين هما "سارتر" **Sartre** و"آرون **Aron**، اجتمعا حول قضية راكبي القارب **Boat people**.

وإن كان البعض، وفيهم "مارسيل جوشيه **Marcel Gauchet**، قد حذروا من النكوص الممكن الذي يحملُ بذْرَتَه استخدامٌ عفويٌ لما سمي حقوق الإنسان التي لا تمثل في حد ذاتها سياسة، يكمنُ تحت سطح الإجماعية **unanimisme** الظاهرية ما لا يمكن إغفاله من تناقض هائل في هذا التحول إلى حقوق الإنسان: أما كان كل ماركسي خالص حتى وقت قريب يعتبر "الحقوق" شكلية، وأما كان كلُّ بنيويٍ **structuraliste** خالص يَعتبر "الإنسان" شكلاً انتقاليًا جيدًا؟ وهذه هي حقوق الإنسان – التي ضُمَّت بجهد أليم في أمتعة المنشقين الذين يؤمنون بها – تأتي وتفرض نفسها على إنتليكتواليين مثل "ميشيل فوكو" **Michel Foucault** أمضوا حياتهم في تفكيك الإنسانية.

وقد جرّت الزرية التي لحقت بالماركسية معها الحطَّ من قيمة كل الأفكار التعبوية، مثل فكرة "العالم الثالثية" **tiers mondisme** التي كانت نشيطة جدًا لدي الإنتليكتواليين. يبدو أن "عصرًا إيديولوجيًا" معينًا قد مات تمامًا. وازدهرت كتابات اليساريين السابقين عن نهاية نزعة الكهانة المسيانية الثورية وعن الارتياب حيال كل التزام سياسي. نذكر: "جيّيبو" **J.-Cl.Guillebaud** وكتابه **Les Années orphelines** = السنوات اليتيمة (١٩٧٨)، و"إيڤ لو دانتيك" **Yves Le Dantec** وكتابه **Les Dangers du soleil** = أخطار الشمس (١٩٧٨) – وهما ينقدان أوهامَهما ويعترفان بحيرتهما، وينميان يأسهما أحيانًا. وحتى إذا لم يكن كل الإنتليكتواليين يساريين – فكثيرون لم يكونوا كذلك – فقد اتخذ انسحاب الإنتليكتواليين من السياسة طابعًا عامًا. ولم يغير انتصار اليسار في عام ١٩٨١ من هذا الأمر شيئًا: فظل الإنتليكتواليون متشبثين بهذا النزوع إلى الصمت (ماكس جاللو **Max Gallo** يستحضر في جريدة "لي موند" **Le Monde** "صمت المثقفين" في صيف عام ١٩٨٣) الذي لامتهم عليه السلطة اليسارية. وعلاوة على ارتياب تقليدي حيال النزعة الإصلاحية الاشتراكية والفجوة بين برنامج اعتبره الإنتليكتواليون

"المتطهرون من الماركسية"، مفْرطًا في الماركسية، فـ"السكوت" له مغزاه وكذلك الفتور في المطالبات الذي واكب هذه السنوات الوردية الأولى: فقد تحصن الإنتليكتواليون ضد السياسة ولم يعد مشروب الصبابة السحري يحدث أثرًا.

ونجم عن نهاية المتربعين على القمم العقائدية إعادة الصياغة المهنية للوسط: فعاد الإنتليكتواليون إلى دراساتهم والفنانون إلى مراسمهم. وتُرجم الانطواء على الذات بحرصٍ يوشك أن يتسم بسمة الاتحاد المهني هي الحفاظ على حقل النشاط ألا وهو: الثقافة. منذ ذلك الحين لم تعد القضايا الكبرى متمحورة حول يوطوبيات نائية، من كوبا إلى الصين، بل أصبحت تتمثل في الدفاع عن المعرفة وسرد قصة "هزيمة الفكر" **La Défaite de la pensée** (عنوان كتاب من تأليف "ألان فينكيِلكُروت" **Alain Finkielkraut** صدر في عام ١٩٨٧). فالفكر – وهذا موضوع حوار متكرر – يهدده تصاعد قوة الجهاز الوسائطي **médiatique**.

• **دخول في "الدائرة الوسائطية "médiatique(Régis Debray)**

تبدو الأوسطة[١] **médiatisation** المتعاظمة للحياة الثقافية والإنتليكتوالية بالفعل عاملاً قويًا أدى إلى إلغاء شخصية الإنتليكتوالي الكلاسيكي: وهذه هي تبعية الإنتاج بالقياس إلى التوزيع والانتشار، وبعبارة أخرى الكاتب بالقياس إلى الصحفي تؤدي إلى فقدان لا سبيل إلى إنكاره نال من استقلالية بيئة الإنتليكتواليين. فعندما تكون الغلبة للنجاح الوسائطي ورقم المبيعات فإن سيادة تبرير العمل الإنتليكتوالي وعاقبتِه تفلت من البيئة المعنية وهي البيئة الإنتليكتوالية. ويتناول "ريجي ديبريه" **Régis Debray** في كتابه **Le Pouvoir intellectuel en France** = السلطة الإنتليكتوالية في فرنسا" (١٩٧٩) هذا الموضوع تناول النساج على منوال نقدي

---

(١) أوسَطَ، يُوَسِط، أوسطة = **médiatiser, médiatisation**. (المترجم).

يتسم بسمة نسيج الكتيبات اللاذعة التي عرفت باسم البامفليت **pamphlet**؛ وهناك مؤلفون آخرون لم يشددوا على الهيمنة، ولكن على الاندماج القائم بين بيئات الجامعة والنشر والوسائط: في نقطة ما من أواخر السنوات السبعينية على حد قوله حدث تحول من "الانتليكتوالي" **intellectuel** إلى "الإنتليكتوالي الإداري" **intellocrate** صاعدًا بمهامه الجامعية وبعموده في مجلة أسبوعية إلى الذروة بإدارة سلسلة نشريات.

إن ضياع مهابة الإنتليكتوالي نتيجة الحضور القوي للوسائط في الحياة الاجتماعية هو بعبارة أخرى نهاية هيمنة المكتوب وانتصار الثقافة السمعية البصرية. ومن الأمور ذات المغزى أن نقرر أن في السنوات الثمانينية (وإن كان هذا التطور قد بدأ قبل ذلك) أن عريضة المطالب المكتوبة التي كانت منذ "قضية دريفوس" وسيلة رمزية للتحرك الانتليكتوالي، أصبحت تضم على نحو متزايد توقيعات ممثلين ومطربين بجانب زبائن التوقيعات التقليديين ألا وهم الفقهاء. تعرض الإنتليكتواليون في أداء دورهم المتدخل في تدبير أمور المدينة لمنافسة من "كوليش "**Coluche**" أو "رينو"[١] **Renaud** ("يا تونتون، لا تترك الخرسانة").

بدأت الوسائط وعصر ثقافة الصورة تطالب إذن جديًا بشرعية كالتي نالها الإنتليكتواليون، تلك الشرعية التي هز أركانها صعود شخص الخبير **expert** وما جرى مؤخرًا من تحفيز التخصص. والخبير هو على نحو ما الضد- انتليكتوالي **anti-intellectuel**: الخبير يقيم سلطته على كفاءة لا يتجاوز بها حدود التطبيقات، بينما يقوم تعريف الإنتليكتوالي[٢] على تعددية التكافؤ و"الخروج" من حقله العلمي

---

(١) مادلين رينو **Madeleine Renaud** ممثلة مسرحية وسينمائية فرنسية معروفة. (المترجم).

(٢) نطالع في الكتاب في أكثر من موضع تفصيلات تعريف الإنتليكتوالي ومدى اختلافه الجوهري عن الفقية وعن المثقف وعن الخبير. وهنا نقطة مهمة وهي خروج الإنتليكتوالي عن حقل تخصصه المهني الجامعي "ليعبر عن رأيه في الحياة العامة". (المترجم).

ليعبّر عن رأي في الحياة العامة. بل إن الشأن السياسي نفسه أصبح موضوع تقارير خبراء، حتى إذا صحّ أن تراث علم السياسة كان موجودًا في المسار الذي شقته أعمال "ريمون آرون" **Raymond Aron**. نقل الشرعية هذا من الإنتليكتوالي إلى الخبير كثيرًا ما يُساق متوازيًا مع ضياع مهابة مدارس المعلمين العليا لصالح مدرسة الإدارة القومية ومدرسة العلوم السياسية.

هكذا انمحت الأمثلة القياسية الجوهرية التي طبعت الحياة الإنتليكتوالية منذ قرن من الزمان. الإقرار بأن هناك "أزمة" فرض نفسه من كل النواحي. أزمة هوية: "ما حال الإنتليكتواليين؟ من هم؟ من الذي يستحق أن يكون إنتليكتواليًا؟ من الذي يشعر بالامتهان إذا قيل له إنه من الإنتليكتواليين؟ الإنتليكتوالي؟ (...) ويبدو أن الإنسان لا يكون إنتليكتواليًا طول الوقت، ولا يمكن أن يكون إنتليكتواليًا كاملاً." هذا التساؤل الذي طرحه "موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** برز ثانية على أساس تحليلات نقدية عديدة للبيئة الإنتليكتوالية في فجر السنوات الثمانينية ابتداءً من كتاب "ريچي ديبريه" **Régis Debray** المعنون **Le Pouvoir intellectuel en France** = السلطة الإنتليكتوالية في فرنسا (١٩٧٩) إلى كتاب "هامون" و"روتمـــان" **Hamon et Rotman** المعنون **Intellocrates** = الإنتليكتواليون الفنيون (١٩٨١) مرورًا بكتاب "پيير بورديه" **Pierre Bourdieu** المعنون بـــ **Homo Academicus** = الإنسان الأكاديمي (١٩٨٤)... وترتبط مشكلة حصر العالم الإنتليكتوالي المعاصر أيضًا بالطفرة العددية الكبيرة التي عرفها: من ثلاثين ألف فقيه حُصروا في مطلع القرن ارتفع العدد بعد ثمانين سنة إلى ما بين مائة وثلاثين ألف ومائة وأربعين ألف عضو في الجماعة الإنتليكتوالية بناء على تعريف للإنتليكتوالي من البديهي أنه كان أكثر مرونة. ومع ذلك فمن المحتمل أن يكون المط في حساب عدد نخبوية إنتليكتوالية معينة، جعل من الضروري تقسيم العدد الكلي إلى فئات أدق تحديدًا (الإنتيليجنسيـــا الفوقية والإنتليجنسيـــا التحتية بحســـب تعبير"ريچـــي ديبريـــه" **Régis Debray**)

وهو أمر لم يكن غافلاً عن ذبذبات الهوية في السنوات الأخيرة. هي أزمة شرعية: لم يعد الإنتليكتواليون قابضين على الأطراف النهائية للتاريخ، فقد سار فقدان الفقهاء قدسيتهم متوازيًا مع نهاية النبوئية الأخروياتيـــة **prophétisme eschatologique.** هل علينا أن نرى في ذلك اضمحلالاً؟ لقد أُشهرت كلمة اضمحلال وجرى تحريك مسألة الاضمحلال دوريًا. القول بأن نهاية الاستثنائية الفرنسية – الانخراط في الإطار الأوروبي، الأخذ بليبرالية تحديثية، التراجع إلى مصاف الدول الوسطى – واكبها انتهاء نموذج معين للإنتليكتوالي على الطابع الفرنسي: هذه الفكرة تستثير محاولات إعادة تكوين العالم الانتليكتوالي على أسس أخرى. وهذا هو ما تجاهد مــجلة "لو ديبا" **Le Débat** في سبيله، تلك المجلة التي أطلقــها "بيير نورا" **Pierre Nora** و"مارسيل جوشيه **Marcel Gauchet** والتي حملت المقالة الافتتاحية لعددها الأول عنوان:"ماذا يستطيع الإنتليكتواليون؟" وإذا كانت الأزمة الواقعة محللة على اعتبار أنها نهاية "المثقف–النبي"، فإنها كذلك لم تُقرأ على اعتبار أنها اضمحلال بل على أنها فرصة ينبغي اهتبالها من أجل إعادة التفكير بالكامل في الوظيفة الإنتليكتوالية ونمط التدخل الذي تتطلبه: فالإنتيليجنسيا الفرنسية تحس في واقع الأمر مع اكتشاف الشمولية "إحساسًا غائمًا ولكنه مؤكد بالقهر الإنتليكتوالي الذي كانت هي نفسها تمارسه (...) الانتليكتواليون لم يقوموا بثورتهم الديموقراطية."

هناك تغيرٌ إنتليكتوالي واكب تغير "الإنتليكتواليين"، تغيرٌ إنتليكتوالي يجري في الفكر الفرنسي منذ منتصف السبعينيات.

اقتراب جديد من العلم في الثقافة المعاصرة

تشهد موجة مجلات التبسيط العلمي من قبيل "لا ريشيرش" **La Recherche** = *البــحث*، أو "بــور لا ســيانس" **Pour la science** = *من أجــل العــلم*،

وتعدد المجموعات النشرية العلمية أو النشر الكثيف لكتب تحكي سيَر أساطين العلم، على إعادة تقييم حديثة للخطاب العلمي والممارسة العلمية في الثقافة الفرنسية المعاصرة. ويبدو أن النجاح العام قد أخرج العلم من جيتّو حصرته فيه الغفلة أو الاستخفاف من جانب البيئات الإنتليكتوالية وبخاصة المتفلسفة.

حدث بالفعل منذ مطلع القرن الذي شهد ازدهار فلاسفة حريصين على مساءلة المسار العلمي - "برجسون" **Bergson** و"برونشفيك" **Brunschvicg** و"إميل مايرسون" **Émile Meyerson** أو من لف لفهم فيما بعد مثل "جاستون باشلار" **Gaston Bachelard** - بعد أن اختفت هذه التقاليد الموروثة أن اتسم الفكر الفرنسي ابتداء من الثلاثينيات بغيابه الملحوظ عن المناقشات الكبيرة في الفيزياء النظرية. فالعلوم الأساسية "الصعبة" في جيل الستينيات الذي يلهج - على أية حال - بالثناء على المثل الأعلى للعلمية، تُمَثِّل دائمًا موضوع ارتياب كبير، إذ يعتبره الإنتليكتواليون أداةً محتملة للهيمنة وإذ يشكّون على نحو منظومي في فكرة التقدم التي كانت هذه العلوم ناقلها المفضل. هكذا تُرك العلم، وقد أصابه الإغفال أو الشك، في عزلة يمثِّل بالقياس إليها تَجَدُدُ الاهتمام الحالي بمشكلات علم المعرفة والمنطق تناقضًا مذهلاً. لماذا هذا التغير في الموقف؟ ليس من شك في أن محدثات التقدم العلمي وبخاصة في مجال الهندسة الوراثية تخلق ظروفًا لتفكيرٍ أخلاقيٍ أصبح ضروريًا، يعجل بضم العلم من جديد إلى المناقشة الإنتليكتوالية.

إلا أن هذه المحدثات الحاضرة لا تكفي لتقديم تقرير عن التحولات الجارية. وواقع الأمر أن العلم نفسه يشكك في إطارات مراجعِهِ المؤسَّسة على الحتمية المطلقة للقوانين الطبيعية وعلى موضوعية الملاحظة. كانت الفيزياء الكلاسيكية تجسم هذا المثل الأعلى، ولكن الصعود الذي حققه منذ عشرين عامًا علم الفيزياء النجومية وبصفة خاصة علم الأحياء - الصدى الذي نالته كتب

"فرانسوا چاكوب" François Jacob أو كتب "چاك مونو" Jacques Monod يصدّق على هذا – أنتج نموذجًا جديدًا للعلمية: تظهر فيه مفاهيم جديدة ولا يستبعد المصادفة – ومن هذا القبيل "الكوارث" التي وضع نظريتها "رينيه توم" René Thom في كتابه **Stabilité structurelle et morphogénèse** = *الاستقرار البنائي والتكوين الشكلي*، الصادر في عام ١٩٧٢؛ وتبع الحتمية الحوار بين النظام والاضطراب. على هذه الأسس الجديدة يمكن أن يبدأ عمل مثمر مع اللاعلميين والفلاسفة والمختصين في علم المعرفة... من أجل التفكير في كل ما يضمره النشاط العلمي، وبصفة خاصة الوجود الفعلي للملاحظ.

من المؤكد أن العلم لم يسترد الوضع الذي أعطته إياه النزعة العلمية الظافرة الموروثة من القرن التاسع عشر. فقد كف العلم عن التطابق مع اليقين المطلق. ولكنه في هذا الانحراف بالذات وجد نفسه في قلب تساؤلات الفكر المعاصر الأخلاقية والفلسفية والميتافيزيقية.

إعادة تركيب حقل الفكر الفرنسي

تولِّد أزمة النماذج العمومية – سواء كانت هي الماركسية أو البنيوية – حالات انكفاء على حقول اختصاصات تتسم بسمات الاتحادات المهنية، ولكنها تتيح كذلك فك تصلب بعض الأقفال[1] – ويقوم "الأخذ" بفكر ليبيرالي على أرضية فرنسية خصبة برهانًا لا جدال فيه على هذا التوجُّه – وتفتح الطريق أمام حالات رجوع غير متوقعة، في هذه الظروف عودة "الذات" **le sujet** التى أعلنت الحركة الضدإنسانياتية المهاجمة في السنوات الستينية موتها.

(١) في الأصل "ترابيس". (المترجم).

• **نزعة ليبيرالية، نزعة ضدشمولية**

"الفلاسفةُ الجدد"، خارج طوق الجدل الذي أثاروه بسبب استراتيجية وسائط ونشر- أعمالهم كلها نشرت لدى الناشر "جراسّيه" **Grasset** في سلسلة يديرها "برنار-هنري ليڤي" **Bernard-Henry Lévy** قائد طابورهم - وُلدوا من صدمة كهربية هي "سولچينيتسين" **Soljénitsyne**: فقد تضمنت عدة مئات من الصفحات إنكارًا عنيفًا لحياتهم الإنتليكتوالية الماضية. وأغلب الفلاسفة الجدد - و"برنار-هنري ليڤي" **Bernard-Henry Lévy** هو الذي أطلق عليهم هذا الاسم في عام ١٩٧٦- انبثقوا من النزعة اليسارية. كانت البداية منذ عام ١٩٧٥ حيث نشر "أندريه جلوكسمان" **André Glucksmann** تحت عنوان **La Cuisinière et le Mangeour d'hommes** = *"الطباخة وآكل البشر"* نصًا استهل به سلسلة طويلة من الكتابات عن الشمولية: **L'Ange** = "المَلاك" من تأليف "كريستيان لامبير" **Christian Lambert** و"جي لاردرو" **Guy Lardeau** (١٩٧٦) و **La Barbarie à visage humain** = *"بربرية لها وجه إنساني"* من تأليف "برنار-هنري ليڤي" **Bernard-Henry Lévy** (١٩٧٧)... هذا التفكير في طبيعة النظام الشمولي، وهو تفكير قام به البعض سلفًا من جانبهم مثل: "چان فرانسوا ريڤِيل" **Jean-François Revel** مؤلف كتاب **La Tentation totalitaire** = "الفتنة الشمولية"، (الصادر في عام ١٩٧٦)، هو أول انسلاخ حقيقي عن الماركسية، ويظل بصفة خاصة إضافة نقدية من فكر الفلاسفة الجدد. وهكذا فإن أهميتها تقاس بمقاييس "استراتيجية" أكثر مما تقاس بمقاييس نظرية: ولقد انتشر النقد الماركسي بسرعة فائقة وفعالة في عالم الإنتليكتواليين. وانضم كثيرون، من قبيل "فيليب سوليرس" **Philippe Sollers**، إلى الخطاب الجديد وربكوا هكذا تصنيف الإنتليكتواليين على الضفة الباريسية اليسرى. وجرى بعد ذلك تتابع المسارات السياسية لمهاجمي الديكتاتورية السوفييتية من أشد اليمين المحافظ تقليدية إلى الحراك الاشتراكي الديمقراطي.

وتشهد أدبيات الفلاسفة الجدد على إعادة اكتشاف الشأن السياسي والديمقراطية وحقوق الإنسان، إعادة اكتشاف سيتملكها فكر ليبرالي نهضوي. نهضوي؟ كانت الليبرالية دائمًا موجودة، ولكنها كانت محصورة في هوامش حياة إنتليكتوالية فرنسية تجتذب على الأحرى المتطرفين. في عام ١٩٧٨ تكونت "لجنة الإنتليكتواليين من أجل أوروبا والحريات" **Comité d'intellectuels pour l'Europe et les libertés** (اختصارها**CIEL**) حصدت توقيعات عديدة لمنشور يتناول موضوعات الحريات والنضال ضد أشكال الشمولية يمينية كانت أو يسارية. وكان كثير من الموقعين ينتمون إلى اليسار. وقوةٌ جذب الليبرالية في هذا التاريخ الذي قليلاً ما استشرف التحول الليبرالي الكبير للتحليلات الاقتصادية قوةٌ حقيقية. في مجال الاقتصاد أحدثت الترجمات الفرنسية للأمريكيين اللبراليين "ميلتون فريدمـــان" **Milton Friedman** و"فريدرش فون هايك" **Fridrich von Hayek** أثرًا حاسمًا ولقيت جمهورًا متقبلاً كل التقبل. كذلك يؤكد المجد المتأخر الذي كلل به "ريمون آرون" **Raymond Aron** والإشعاع الذي بثته "الآرونية" **aronisme** حدوث هذه الطفرة الإيديولوجية. أصبح "ريمون آرون" **Raymond Aron** في مساء حياته شخصية عامة بظهور مذكراته **Mémoires** (١٩٨٣)؛ وهو يتوحد بفضل المسلسل التليفزيوني والمحادثات التي مهدت له مع هذا "المتفرج الملتزم" الذي يقدِّر أنه كانَهُ طوال حياته. في العدد الأول من مجلة **Commentaire** [= تعليق] (مارس ١٩٧٨) التي كان "ريمون آرون" **Raymond Aron** أباها ومؤسسها يأخذ مقاس التغيير الجاري فيقول: "وهذا هو شبيه الشلل النصفي الإنتليكتوالي (...) الذي كان خاصية فرنسا الإنتليكتوالية وعجزها في طريق الشفاء. وينتشر تأثير "آرون" ويصبح الحراك الليبرالي مصدر التقلبات، وبخاصة في التاريخ حيث يهجر التأريخ الفرنسي للثورة النموذج الماركسي ويحلل – مع "فرانسوا فوريه" **François Furet** في كتابه **Penser la Révolution française** = *التفكير في الثورة الفرنسية* (١٩٧٨) – الثورةَ الفرنسيةَ فيجدها انتهت، ويجد الدورة الثورية قد انغلقت، والديمقراطيـــة الفرنسية قد استقرت. أصبحـــت البيروقراطية والسلطـــة والدولة موضوعات دراسة مفضلة تَجَددً تناولها بالفهم والتحليل تجددًا باهرًا على يد رجال

مثل "كلود لوفـور" **Claude Lefort** في كتـابه الصادر في عام ١٩٧٦عنوانـه **Un homme de trop** = *رجل أكـثر من الـلازم*، و"پييـر روزنفـالّون" **Pierre Rosanvallon** في كتابه الصادر في عام ١٩٧٦ بعنوان **L'Âge de l'autogestion** = *"عصر الإدارة الذاتية"* أكثر انتشارًا في المجتمع، يمتلئ كل الامتلاء بآه الغنائية الخاصة بالعودة إلى السلام، يضع.

في الثغرة التي فتحها الفلاسفة الجدد اكتسبت فكرة من أقصى اليمين المستتر تحت كلمة "اليمين الجديد" أهمية وسائطية **médiatique** معينة في نهاية السنوات السبعينية. وخرجت المجلتان المرتبطتان بهذا الحراك الجديد، "نوڤيل إيكول **Nouvelle École** و"إيليمانٍ" **Éléments**، من الجيتو وأصبح "ألان دي بينـوا" **Alain de Benoist** – منظِّر "مجمع بحوث ودراسات من أجل الحضارة الأوروبية" **Groupement de recherches et d'études pour la civilisation européenne** (اختصارًا **GRECE** تنطق:جريس) نواة اليمين الجديد – يمتلك منبرًا في مجلة "لوي پويلس" **Louis Pauwels**التي تحمل اسم *"فيجاروماجازين"* **Figaro-Magazine** التي أسهم في تعريف خطها العام. وأتاح له نجاح المجلة الأسبوعية جمهورًا استثنائيًا. ومن المفيد أن نقرر أن مجمع الجريس **GRECE** الذي كان موجودًا منذ عشر سنوات تقريبًا برز بحق في السنتين ١٩٧٨-١٩٧٩. وعلى الرغم من أن الظاهرة محدودة إلا أنها شدت الانتباه باعتبارها علامة دالة على ضياع هيمنة إنتيليجنسيا يسارية كانت تسيطر على الحياة الإنتليكتوالية الفرنسية منذ ١٩٤٥.

- **إعادة تركيب حقل العلوم الاجتماعية**

أزمة النموذج البنيوي الذي قام على أساسه ارتقاء العلوم الاجتماعية في السنوات الستينية تترتب عليها عمليات إعادة تركيب تُتَرجم بلغة الاختصاصات الأكاديمية إلى الأهمية المحورية التي اكتسبها التاريخ على حساب الأنثروپولوجيا (علم الإنسان) وعلم الاجتماع واللغويات والتحليل النفسي.

في عام ١٩٧١ أطلق "بيير نورا" **Pierre Nora** مجموعة نشريات جديدة يلخص عنوانها الطفرات الجارية في التأريخ: "مكتبة التواريخ". تحت تأثير فكر "ميشيل فوكو" **Michel Foucault** (شديد الفعالية لدى المؤرخين) والأسئلة التي طرحتها العلوم الاجتماعية، رأى التاريخ اهتماماته تتضاعف تجاه آفاق ظلت حتى ذلك الحين متروكة، واستهل هذا التحول الصارخ التخلي عن الكونية التاريخية التي كان الجيل الأول من دعاة "الأنّال" [=الحوليات][(١)] **Annales** قد صاغها. وهذه هي التعاليم القليلة التي تكون ميثـــاق التاريخ الجديد كما يجري تقديمه في كتـــاب **Faire de l'histoire** صدر في عام ١٩٧٤ بعنوان = أن نعمل التاريخ، وهو كتاب برنامجي أدار دفته "بيير. نورا" **Pierre Nora** و"چاك لي جوف" **Jacques Le Goff**، ويتكون من ثلاثة مجلدات تنصب على "مشكلات جديدة": العلاقات بالعلوم الاجتماعية، قابلية الحياة بالنسبة إلى تاريخ بالجمع وبدون حروف استهلال كبيرة ومكان الإنسان في هذا التاريخ الجديد؛ "اقترابات جديدة": تعظيم قيمة المحفوظات الأرشيفية الشفاهية؛ "أشياء جديدة": دراسة الحساسيات والتاريخ المادي وكل ما يجذب فضول المؤرخ. وسيتمحور هذا التاريخ الجديد حول "تاريخ العقليات **mentalités** " الذي يحفزه الجيل الثالث من دعاة "الأنّال" **Annales** =الحوليات: "أندريه بورجيير" **André Burguière** و"مارك فيرو" **Marc Ferro** و"چاك لي جوف" **Jacques Le Goff** و"إيمانويل لو روا لادوري" **Emmanuel Le Roy Ladurie** و"چاك ريڤِل" **Jacques Revel**. كل شـــيء منذ ذلك الحين موضوع تاريـــخ: الموت (فيليب أريِس" **Philippe Ariès** و"ميشيل ڤوڤيل" **Michel Vovelle**) والأسرة والخوف ("چان ديليـــمو" **Jean Delumeau**) والجنس ("چان- لوي فلانـــدران"

---

(١) سبق أن نوهنا بها في ملحوظة هامشية: الحوليات = مجلة *"حوليات التاريخ الاقتـــصادي والاجتمـــاعي"* **Annales d'histoire économique et sociale** التي أسسها في عام ١٩٢٩ "مـــارك بلـــوك" **Marc Bloch** و"لوسيان فيبڤر" **Lucien Febvre** وكانا أنذاك أستاذين في جامعة "ستراسبور". (المترجم)

وحب (Alain Corbin "ألان كوربان") وشم الروائح (Jean-Louis Flandrin الأمهات، والدموع... هذا التاريخ المنصب على العقليات والمخصَّب تخصيبًا قويًا من لدن علم الإنسان الأنثروبولوجيا يفضل الوقت الساكن للاستخدامات والطباع وطقوس الحياة والتعميد والزواج والوفاة مفترضة وجود لاشعور للممارسات الاجتماعية. في كتاب **Montaillou, village occitan** = *مونتايو، قرية أوكسيتانية*، الصادر في عام ١٩٧٥ يصف "إيمانويل لو روا لادوري" **Emmanuel Le Roy Ladurie** الحياة اليومية لمجتمع قروي في منطقة أرييج العليا **Haute-Ariège** [الفرنسية في كنف جبال البرانس] بالقرن الرابع عشر. هذا الكتاب الذي طبع منه ٣٠٠٠٠٠ نسخة يشهد على الإقبال الحقيقي على التاريخ ابتداءً من السبعينيات. وتعددت المجموعات التاريخية لدى مختلف الناشرين، ولقيت كتب السيَر جمهورا أوسع. كيف نفسر مثل هذا النجاح؟ ليس من شك في أن علينا أن نستحضر في ذهننا سمة الملاذ التي يمكن أن تمثلها هذه الأزمنة الغابرة في مجتمع فريسة للقلق على مستقبله. كذلك ليس من شك في أن علينا أن نتبين في الاهتمام العارم الذي يستثيره هذا التاريخ النافي لكل قطيعة ما عايشه الناس من تبدد الأوهام في مواجهة العمل السياسي والتغيير السياسي.

والسنوات الأخيرة من عقد الثمانينيات، التي لا تستهل بحال من الأحوال هذا العصر من التاريخ، ترى مع ذلك ارتسام خطوط تحولات ملحوظة مع عودة الحدث وعودة السرد وبخاصة عودة التاريخ السياسي، ولكن باستيعاب عقلي متجدد للتاريخ السياسي (لا يقود إلى تاريخ معارك). وثمة مؤرخون مطبوعون بروح "الأنّال" **Annales** =الحوليات يندفعون إلى كتابات من نوع السيَر، وهو نوع كان غائبًا عن التأريخ "الجاد" على مدى الثلاثين سنة الأخيرة. هكذا يعيد هؤلاء المؤرخون النظرْ إلى هذه الموضوعات التي لا يمكن الالتفاف حولها وهي الفرد والحدث والنسيج السياسي من خلال شبكة زمنيات مختلفة موروثة عن التاريخ

الطويل للبنيات المادية. هكذا استطاع "جورج ديبي" **Georges Duby** أن ينتج سيرة = جيّوم المارشال أو أفضل فرسان العالم **Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde** (١٩٨٤) حيث غلبت دراسة "الرجل العظيم" باعتباره الممثل النموذجي لفرسانية اصطنع قدرها لنفيه على دراسته من ناحية التتبع الزمني الدقيق للوقائع والإنجازات.

من "تكيف" الڤاتيكان الثاني إلى عودة التدين خارج الكنيسة

الڤاتيكان الثاني هو الاسم الذي أطلق على المجمع المسكوني الواحد والعشرين الذي عقده البابا يوحنا الثالث والعشرون وتابعه البابا بولس السادس من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٥. أراد المجمع أن يحقق الـــ "التكيف" **aggiornamento** أى تكيف الكنيسة مع الحياة العصرية. وواقع الأمر أن كثيرًا من الكاثوليك، في فرنسا على سبيل المثال قُرّاء **Témoignage chrétien** [= شهادة مسيحية]، كانوا يتمنون كنيسة أقل مركزية، وأقل قيامًا على الأبهة، كنيسة أفضل إحاطة بالمعلومات، وأكثر حرصًا على أن تجعل نفسها مفهومة، بأن تنبذ استخدام اللغة اللاتينية في الشعائر الكنسية. على مدى ثلاث دورات أحدث المجمع – الذي كان الفرنسيون ممثلين فيه جيدًا – تغييرات جوهرية، وبخاصة في الشعائر: فقد خلع كثير من القسيسين الثياب الدينية، وألغي الكثير من الاحتفالات والأناشيد القديمة، وهان شأن تقديس مريم. وانزعجت الأوساط الكاثوليكية التقليدية لتقشف الشعائر الكنسية وتجريدها من سمات الكاثوليكية الاحتفالية. وهكذا عاش بعضهم هذا الڤاتيكان الثاني أحيانًا على اعتبار أنه "١٧٨٩ [ثورة] في الكنيسة" (على حد تعبير الكاردينال "سوينانس" **Suenens**). وسيؤدي الڤاتيكان الثاني، حيث اعتزم أن يجدد كنيسة تكتنفها صعوبة، نتيجة للتقلبات الضمنية، إلى تضخيم الأزمة

الكامنة: فبينما يَدخل التلفزيون منذ ذلك الحين بيوت الكهنة مُخرجًا القسيسين من عزلتهم عن العالم، وبينما يجري تشجيع تجربة القساوسة العمال، تتزايد سرعة أزمة تجنيد الإكليروس؛ ولقد مست العلمنة النقابات المسيحية بالقرار الصادر في عام ١٩٦٤ باستبعاد الصبغة الدينية عن "الاتحاد الفرنسي للعمال المسيحيين" **Confédération française des travailleurs chrétiens (CFTC)** ليتحول إلى "الاتحاد الفرنسي للعمال" **Confédération française des travailleurs (CFDT)**؛ يضاف إلى ذلك أن الإيديولوجية العالمثالثية ذات الإيحاء المسيحي تخترق جزءًا من الكنيسة ملقية المظنة والتأثيم على المنشآت التبشيرية.

وهكذا، بينما يبدو اضمحلال الكنيسة وارتقاء العلمنة أمرين حتميين، تستمر الغفلة الدينية وتتأكد. إلا أنه اعتبارًا من عامي ١٩٧٥-١٩٧٦، ونهاية الثلاثين سنة المجيدة، وانهيار المؤكَّدات الاقتصادية والسياسية والانتليكتوالية **intellectuelles**، يبدو أن هذه العوامل تولِّد صحوة قلق روحاني: فاستبعاد المسيحية لم يفرغ البحث عن التدين الذي يفضل أن يعبر عن نفسه خارج الكنائس. وقد عرفت السنوات الثمانينية في الواقع - من التنجيم الأسترولوجيا **astrologie** إلى العلملوجيا السيانتولوجيا **scientologie**- نمطًا جديدًا من التدين تلقت الطوائف **sectes** تطوره. تجاوز عدد هذه الطوائف ٣٠٠ طائفة في نهاية العقد: منها المنشقة عن الكاثوليكية، وفي أغلب الأحوال المنشقة عن البروتستنتية الأنجلوسكسونية مثل "شهود يهوه" (١٨٥٠٠٠ متعاطف تقريبًا)، أو الـــ "مورمون" **Mormons**؛ ومنها الملتحقة بتراث جواني **ésotérique** غربي مثل الـــ "روزكروا" **Roses-Croix**، و"الغنوصيون" **gnostiques** ومنها الملتحقة بصوفية شرقية مثل الطائفة الهندوكية "هاراكريشنا"**Harakrishna**، وطائفة "مون" **Moon** (أقل من ألف من الأتباع في فرنسا)؛ وعلى هوامش العلوم هناك طائفـــة "التنجيـــم" أو "الأسترولوجيا" **astrologie** وكنيســـة "العلملوجـــيا" أو

"السيانتولوجيا" scientologie التي تربط الروحانية و"التكنولوجيا العالية" وهما طائفتان حصدتا نجاحًا حقيقيًا حيال عدم اليقين في المستقبل. هذا المطلب الثقافي الجديد كان له صداه الواسع في قطاع النشر تمثل في تطوير مجموعات نشرية متخصصة في "الروحانية" المنصرفة إلى ما وراء المألوف: وأصبحت الأسراريات mystérieux، والأطباق الطائرة وما في حكمها OVNI [بالإنجليزية ufology]، وعلم النفس الغيبي parapsychologie موضة في أواخر هذا القرن.

• من موت الإنسان إلى عودة الرب

كانت الذات le sujet هي الغائب الكبير في الإشكاليات الفلسفية والتاريخية واللغوية إبان السنوات البنيوية، إذ اعتُبرت بمثابة فرضية مزعجة وبلا فائدة منذ أن حان حين تأسيس خطابها علميًا. وجرى تقييم الذات أولاً لدى أولئك الذين قدموها قربانًا: أخذ "رولان بارت" Roland Barthes في كتابه Roland Barthes par lui-même =رولان بارت بقلمه هو (١٩٧٥) وبخاصة في كتابه = شذرات من خطاب غرامي Fragments d'un discours amoureux (١٩٧٧) يقلل شيئًا فشيئًا من مقاومته لإغراءات الرجوع إلى الذات عن طريق الأدب. في هذه الحالة كان اختيار الأدب في نهاية المطاف بمثابة الاعتراف بعملية صياغة ذاتية (الكلام عن الذات). والحركة هنا حركة عميقة لأنها تجتاز كل الاختصاصات الأكاديمية: في النقد الأدبي يهتم "فيليب لوجين" Philippe Lejeune بكتابات السيرة الذاتية وبالأدب الشديد الحميمية في المذكرات واليوميات والرسائل...؛ في التاريخ يظهر نوع جديد تحت الاسم التكويني"التاريخ الأنوي" ego-histoire الذي اندفع إليه "بيير نورا" Pierre Nora" في عام ١٩٨٧ في Essais d'égo-histoire = مقالات في التاريخ الأنوي، وهي شذرات من سير مؤرخين يحكون عن مسارهم الفكري الأنتيليكتي

في علاقته بحياتهم الخاصة. هذه العودة العارمة لــ "أنا" كان المتصور أنها بادت يمكن اعتبارها بمثابة رجوع إلى الدائرة الشخصية، وبمثابة انتصار الفردية المعاصرة التي وصفها "جيل ليپوڤتسكي" **Gilles Lipovetsky** في كتابه **L'Ère du vide** = عصر *الفراغ* (١٩٨٢) بأنها سمة مميزة للتصور الاجتماعي الأخير. إلا أن الذات كما عاودت الظهور في الحياة الأنتيليكتية والثقافية ليست وعيًا شفافًا ومثاليًا، بل ظلت موصومة بأفكار الشك، حاضرة ولكنها بلا شفافية تجاه نفسها. أي أن عودة الذات ليست إعادة للذات إلى حالها نفسه. ولهذا السبب دافع "ألان رينو" **Alain Renaut** و"لوك فيري" **Luc Ferry** في كتاب **La Pensée 68** = *الفكر ٦٨*، الصادر في عام ١٩٨٢، عن إنسانياتية **humanisme** لاميتافيزيقية، دون أن يفسحا مكانًا لهذه الذات المثالية التي كان يمكن أن تكون لدى الضدإنسانياتية **anti-humanisme** الفلسفية بضعة أسباب لنقدها، وإنما أفسحا على العكس من ذلك مكانًا لذات تعي مناطقها المظلمة.

واختار آخرون الرب، محتذين حذو "موريس كلاڤِل" **Maurice Clavel**. وهنا أيضًا تعتبر الحركة التي ترمي إلى إعادة الشرعية إلى المساعي الدينية تطورًا ذا دلالة على عالَمٍ مفتوح لم تعد المقاصد النهائية فيهِ محفورة بالضرورة في كتب التعاليم الثورية. في فرنسا، كان دور المثقفين الأنتيليكتواليين اليهود جوهريًا، أولئك الذين انتهى بهم الأمر تحت وطأة التطور الدولي إلى تفضيل مبدأ يهوديتهم. في عــام ١٩٧٩ نشــر "برنار-هنــري ليڤــــي" **Bernard-Henri Lévy** كتابــه **Le Testament de Dieu** = عـــهد *الـــرب* وكــان "ألان فينكيلكـــــروت" **Alain Finkielkraut** هو الذي قدم في عام ١٩٨٠ كتابه **Le Juif imaginaire** = *اليهودي الوهمي*. وعلاوة على ذلك فعل المنشقون القادمون من شرق أوروبا وبخاصة من پولندا الكثير من أجل رد شرف صورة كنيسة قاومت الشمولية الشيوعية. هكذا كانت السنوات الثمانينية بلا شك سنوات نوع من التجديد الديني

وإعادة الشرعية إلى ثقافة دين تتأسس على الحق والأخلاق. والاعتراف المتأخر بفيلسوفين – "ڤلاديمير جانكيليڤيتش" **Vladimir Junkélévitch** و"إيمانويل ليڤيناس" **Emmanuel Lévinas** – لم يهجرا البحث الأخلاقي والفكر الميتافيزيقي، ومشكلة الذات والعلاقة بالآخر، أمران يشهدان على أن المسألة الأخلاقية اكتسبت من جديد سمة حاضرة.

نهاية الطليعيات؟

إذا كان التطور الفكري الأنتِليكتوالي يقر إنهاكًا معينًا للخطابات الإيديولوجية، فإن التطور الفني يحقق أيضًا انتهاء الصياغات الطليعية. كذلك التجاهل بل الامتهان القائمان في الحاضر حيال مفهوم الطليعة (لم يعد الفنانون الشباب يحفلون بها) يؤديان بطبيعة الحال إلى الأخذ بكل ما كانت الطليعة قد رفضته: عادت مشاورة التقاليد من جديد، وعاد استثمار الموروث الثقافي مرة أخرى، وأحاط الحب من جديد بالخيال والتهويم العاطفي، وعاد إلى الذاتية اعتبارها من جديد. وأصبح منعُ كلٍّ دجماطية حصرية والأخذُ بالتعايش السلمي لكل الأساليب يرسمان الخطوط الجديدة لفن لم يعد يفهم نفسه على أنه ثوري، بل ينمي لذةً ليست مجردة من الكُلفة في نغميةٍ لَعِبية عامةٍ لم تعد تعتزم إحداثَ استفزازٍ للفضيلة.

في ساعة ما بعد الحداثة...

استُخدم تعبير "ما بعد الحداثة" **postmoderne** المستحدث أول ما استُخدم في دراسة ظهرت في عام ١٩٧٥ بقلم "شارل چينكس"**Charles Jencks** خص بها أشكال العمارة الجديدة التي قطعت الصلة بتجريد البحوث الحديثة للسنوات العشرينية. والبعدحداثية **postmodernisme** في العمارة تريد لنفسها أن تكون

مرسخة في التاريخ، وهي تستخدم لهذا الغرض مراجع تاريخية ظاهرة، كما في مجموعات "ريكاردو بوفيل" **Ricardo Bofill** على سبيل المثال؛ وأظهرت تعدديةَ أساليب كبيرة انتقائيةً كانت فيما مضى مستبعدة، وكلفًا بالزخرفة متعارضًا مع روح الوظيفية. وتكونت حركة دُولية واستقبل بيينالي ڤينيسيا في عام ١٩٨٠ سبعين معماريًا من العالم كله اجتمعوا تحت هذا الشعار. وحول هذا التاريخ نفسه أيضًا جرى تفاوض في شأن تحول جوهري في فن التصوير.

في مطلع السبعينيات عانى فن التصوير سكرات النزعة الطليعية **avant-gardisme** النظرية: بسَطت مجلات مثل **Peinture, cahiers théoriques** = *فن التصوير، كراسات نظرية* أو فيما بعد **Documents sur** = *وثائق عن* (١٩٧٨) شارك فيها "مارسلان پلينيه" **Marcelin Pleynet** الخطاب المغالي في النقد الذي صب فن التصوير جامَه على نفسه. قُطع حبل هذا المنطق بالرجوع المزدوج إلى التقاليد وإلى الترسيم [اللاتجريدي] **figuration**، أما الرجوع إلى التقاليد، في هذه الحالة: التقاليد الفرنسية، فاسترجاع لأعمال مصورين تجريديين من فترة ما بعد الحرب، حيث عرضت في "سانت إتيين" **Saint Étienne** ١٩٧٥ و١٩٧٦ لوحات "أولڤييه ديبريه" **Olivier Debré** و"پيير سولاچ" **Pierre Soulages**، وأما العودة إلى الترسيم [اللاتجريدي] **figuration** فقد انبثق في إطار بيينالي ڤينيسيا في عام ١٩٨٠ فن تصوير ترسيمي [لا تجريدي] **peinture figurative** مثله خير تمثيل المصورون الفرنسيون. وعلاوة على ذلك حظي تذوق الحرفة والسمة اليدوية لعملية الرسم بالاستحسان والتقريظ. أما المتحف الذي كان المصورون من محطمي الإيقونات قد رفضوه رفضًا عنيفًا وآثروا الاتجاه إلى أماكن أخرى فقد عاد من جديد يلقى منهم الإحساس بأنه مكان مرغوب يتيح التماسك المطلوب لعملٍ يُفلت معناه، مثل إمكانية "التموقع في الواقع وإدخال الجنون الخاص في إطار يمكن قبوله ويكون مقبولاً" ("كريستيان بولتانسكي" **Christian Boltanski**). كل هذه التغيرات

تتجسد وتتخذ معنى في هذا التصوير الجديد بحيث يمكن أن ننظر نظرة تساؤل إلى نجاحه الرائع في فرنسا عند بزوغ فجر السنوات الثمانينية. لا شك في أن علينا أن نرى فيه نتيجة نجمت عن نهج عمل واهٍ انتهجته الطليعة التي ظلت على الدوام معرضة لفقدان القيمة على يد موجة جديدة، دافعة منطق استبطان ممارساتها إلى خلخلة أساسات فنها. وربما كان على الإنسان أن يستحضر للمصورين بعد سنوات من النزعة النظرية إرادة العثور من جديد على لذة التصوير الضائعة.

مع "الذاتية الجديدة" وهو الاسم الذي أطلقه "چان كلير" **Jean Clair** على معرض أقيم في عام ١٩٧٦ جمع مصورين مثل "صمويل بوري" **Samuel Buri** و"أوليڤييه أو أوليڤييه" **Olivier.O.Olivier** و"فيليپ رومان" **Philippe Roman** و"سام سافيان" **Sam Szafian** بدأت العودة نحو الترسيم اللاتجريدي موسومة باستدعاء مرجعيات حاق بها شيء من النسيان: "بونار" **Bonnard** و"چاكوميتي" **Giacometti** و"بالتوس"**Balthus**. ويظهر التغير واضحًا جليًا بحق عندما نجد أتباع الخامة الحاملة/ السطح من قبيل "ڤانسان بيوليس" **Vincent Bioulès** و"لوي كان" **Louis Cane** و"رُوان" **Rouan** يقايضون تاركين الهياكل المشغولة، واللوحات الممزقة و"التركيبات" في الهواء الطلق ليعرضوا من جديد العالم الجديد بأوجهه الغارقة في التقليدية: مرتع أغنام، طبيعة ساكنة... ويتناول شباب فناني "الترسيم الحر" وظيفة العرض على نحو مختلف كل الاختلاف، فهؤلاء هم "هيرڤيه دي روزا" **Hervé di Rosa** و"روبير كومباس" **Robert Combas** و"فرانسوا بوارون" **Françoit Boisrond** متأثرون أشد التأثر بالشريط المرسوم، ومتضامنون مع أبحاث الإعلان الجرافيكية. إنهم يعملون بين الفن وبين الفنون التطبيقية، ويطالبون بملكية هذه المنطقة على اعتبار أنها منطقتهم في الوقت الذي رأت فيه الموضة والإعلان خطابات ترقية إلى مصاف النبلاء تقدمها إليهما السياسة الثقافية للحكومة الاشتراكية. هكذا تشهد حركاتٌ مختلفةٌ على الانتحاءِ ناحيةِ تصويرٍ لاتجريدي هو

كذلك - إذا استثنينا فناني الترسيم اللاتجريدي الحر- تصويرٍ يريد لنفسه أن يكون مترسخًا في تاريخ طويل، تصويرٍ يُعتبر بُعدُه المرجعي ينبوعًا من ينابيع الإلهام كما هي حال "چيرار جاروست" **Gérard Garouste** أو "چان- ميشيل ألبيرولا" **Jean-Michel Alberola** أو "لويك لي جروميلليك" **Loïc Le Groumellec**. وكذلك في مجال فن النحت مع "چان كلاربوت" نلاحظ هذا الامتلاك الجديد لفنه ولحرفته في أكثر معطياتها تقليدية، دون أن يعود ليكون مخدوعًا خدعه وَهْمُ العرض.

في الفنون التشكيلية، في التصوير كما في النحت، كل فن يعثر من جديد على خصوصيته، فليست استعادة الوظيفة الترسيمية اللاتجريدية نكوصًا، بل هي الابتداء مجدَّدًا من خانة الانطلاق: إنها تتزين عن طريق الاستشهادات بمقتطفات أسلوبية وبلمسات تهكمية زائفة السذاجة وببُعْدٍ مستور يُقرأ على المستوى الثاني في أعمال تُبحِرُ إبحارًا عجيبًا بين الانضمام المقصود والتباعد الذي تجدد الإحساس به.

في مجال الأدب والسينما سيتمثل مقابلُ اختفاءِ الطليعيات على نحوٍ مشابه في رفعٍ كبير للمحظورات **tabous**.

"النظرية الفرنسية" الــ "فرينش ثيوري".

"النظرية الفرنسية" **French Theory** مقولة من التاريخ الإنتليكتوالي **histoire intellectuelle** الأمريكي. وواقع الأمر أن تمحيصًا مجددًا أمريكيًا خالصًا تناول منذ منتصف السبعينيات مجموعة نصوص نظرية فرنسية - من "بارت" **Barthes** إلى "فوكو" **Foucault**، ومن "ديريدا" **Derrida** إلى "ليوتار" **Lyotard** أو "دلولوز" **Deleuze** - تصنع "النظروية الفرنسية" غير المعروفة في فرنسا نفسها، إلا أن يكون ذلك ما حدث متأخرًا على النهج الجدلي لما عرف بـ

"الفكر ٦٨"[1]. والحق أن هذه القراءة الثانية للأصوليات الأدبية **canon littéraire** وبشكل أوسع للتاريخ الثقافي الغربي من خلال منشور أقلياتي ضوئي قراءةٌ تنخرط تكامليًا في قلب صراع أمريكي داخلي بين محافظين وبين نازعين إلى التعددية الثقافية. وهذه هي "النظرية الفرنسية" **French Theory** تحتل مكانًا خاصًا في تاريخ استيراد أشياء ثقافية مصنوعة في باريس إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتكوّن حالة مدْرسة تدرس التداول الدولي للأفكار: وعلاوة على خصوبة "النظرية الفرنسية" **French Theory** الإنتليكتوالية المدهشة، وكفاءتها في تجديد ضروب الأسئلة والتقصيص التخصصي (الدراسات [الجنسانية] الذكرية الأنثوية **gender studies**، دراسات ما بعد الكولونيالية **post-colonial studies**) معتمدة المرجعية الفرنسية، فإنها على مشارف الثمانينيات أقامت تحالفات مع سياسات الهوية التي رسختها بشكل دائم في الحقل السياسي والثقافي الأمريكي. لم يحدث من قبل شيء من هذا القبيل مثلاً بالنسبة إلى الوجودية التي جرى استيرادها إلى نيويورك على النحو السطحي للموجة الإنتليكتوالية **intellectuelle**.

هذا التاريخ المثير الذي يوظف إشكاليات النقل الثقافي - الوسطاء وعمليات الاختيار والترجمة: تلك ساحة عمل واعدة جدًا في التاريخ الثقافي - يكشف بوضوح عن البوْن منذ السنوات الثمانينية - بون مقداره تسعون عامًا بين حقلين ثقافيين: في فرنسا رُكنت آنئذ معارك السبعينيات النظرية باسم إنسانياتية ضدشمولية جديدة، بينما يستمر في الولايات المتحدة الأمريكية "ديريدا" **Derrida** و"دولوز" **Deleuze** و"فوكو" **Foucault** في إلهاب الساحات الأمريكية وإنتاج تأثيرات معرفة راديكالية: مفارقة من جانب هذا التاريخ الأنتليكتوالي وراء المحيط الأطلسي.

---

(1) "pensée 68".

• **رفع المحظورات: العودة الكبيرة للخيال**

من **Tel Quel** "تِل كِل" = كما هو إلى **L'Infini** "لانفيني" = *اللانهاية* (١٩٨٣) العنوان الجديد للمجلة الجديدة التي يدير تحريرها "فيليپ سوللرس" **Philippe Sollers**، من النقد اللغوي الظافر إلى الرجوع إلى خطاب تأثيري وإمتاعي معيَّن عن الأدب، هكذا تكون الطليعة قد سارت طريقها إلى نهايته. نُسفت المحظورات الدجماطية ونفذت من خلال ثغرة الأنواع الفنية التي كانت فيما مضى مستهجنة، ألا وهي السيرة والسيرة الذاتية والخيال والتهويم العاطفي.

ولكي نقدر ضخامة الانقلاب لابد من أن نتذكر قوة العقيدة المضادة لكتابة السيرة والتي دعت إليها العلوم الإنسانية في الستينيات: فقد امتدح علم اللغويات متضامنًا في ذلك مع إيعاز "پروست" **Proust** في **Contre Sainte-Beuve** = ضد سانت بيف (١٩٥٤) محو شخص المؤلف والفصل المطلق بين الكاتب والعمل، بينما كان تاريخ الأزمنة الطويلة طبقًا لمفهوم "برودِل" **Braudel** يقلل من شأن دور البشر كفاعلين للتاريخ. ثم أصبح "كوم الأسرار الصغير البائس" (وهكذا وصف "مالرو"**Malraux** الإنسان) مرة أخرى جديرًا بالاهتمام. كثيرون هم الروائيون الذين تحولوا إلى كتاب سيرة: "فرانسواز مالليه-چوريس" **Françoise Mallet-Joris** و"هنري تروياً" **Henri Troyat** و"پيير-چان ريمي" **Pierre-Jean Rémy**، تحت التأثير الذي صنعه تطور وسائطي واضح جلي – "أثر پيڤو" **l'effet-Pivot** الذي يفضل شخص المؤلف ويهوّن في المقابل من قيمة كتابه – وصنعته معه حساسية تاريخية جديدة لم تعد تغفل عن مساءلة أقدار الأفراد المثالية.

وبالتوازي مع هذا الاندفاع العارم نحو السّيَر ومع إعادة الذاتية إلى موضعها في قلب المغامرة الخلاقة لم يتوقف أدب السيرة الذاتية عن التقدم منذ نهاية السنوات السبعينية. ويبدو على الطليعية، سواء جاءت من الرواية الجديدة أو من آفاق أخرى، أنها تصالحت مع "الأنا" في أعمالها، حيث أعاد "چورچ پيريك" **Georges Pérec** في **W ou le souvenir d'enfance** = *دوبل ڤيه أو ذكرى طفولة* (١٩٧٥) و"ناتالي ساروّت" **Natalie Sarraute** في **Enfance** = *طفولة* (١٩٨٣) و"فيليپ سوللرس" **Philippe Sollers** في **Femmes** = *نساء* (١٩٨٣) و"ألان روبّه-جرييه" **Alain Robbe-Grillet** في **Le Miroir qui revient** = *المرآة التي تعود* (١٩٨٥) و"مارجريت ديرا" **Marguerite Duras** في **L'Amant** = *العاشق* (١٩٨٤) على التوالي علاقتهم بالـ "أنا" [الشخص الأول، المتكلم]. وهذه كشوف حسابات أناس عن حياتهم، يختلط فيها التاريخ الفردي بالتاريخ الجماعي - "كلود روا" **Claude Roy** في ثلاثيته: **Moi, je** = *إني، أنا* (١٩٦٩) و **Nous** = *نحن* (١٩٧٢) و **Somme toute** = *الخلاصة* (١٩٧٥)، أو "چان دانييل" **Jean Daniel** في **Le Refuge et la Source** = الملاذ والنبع (١٩٧٧) وهذه حكايات تغير العقيدة: "موريس كلاڤل" **Maurice Clavel** في **Ce que je crois** = *ما أعتقده* (١٩٧٥) ثم هذه حكايات مساءلات الثوريين السابقين: "ريچي ديبريه" **Régis Debray** في **Les Rendez-vous manqués** = *المواعيد المهدرة* (١٩٧٥) أعمال تكون زخرًا ضخمًا من السيرة الذاتية. وشباب الروائيين أنفسهم يفتحون على عجل مساحة من السيرة الذاتية دون أن يكون لديهم كشف حساب أو خبرة يتخذونها سببًا لحكاية عن الذات: "پاتريك موديانو" **Patrick Modiano** في **Livret de famille** = *كتيب الأسرة* (١٩٧٧) أو "سيرج دوبروڤسكي" **Serge Doubrovsky** في **Fils** = *ابن* (١٩٧٧) يتيحون لأنفسهم وسائل لكي يحدثوا تناغمًا بين أعمالهم القادمة وكيانهم الذي كشفوا الستار عنه.

وإذا كانت الـ "أنا" قد نجت وظلت حية بعد عصر الشك، فإن الخيال هو أيضًا يعود إلى الحياة من الترميز الضيق لعمليات السرد التي فرضتها عليه اللغويات. وقد وصلت هذه الحيوية الجديدة للقصة الخيالية التهويمية إلى حد أن الخيال استولى على التاريخ في الروايات التاريخية التي صاغتها على قدر الشعب "جانّه بوران" **Jeanne Bourin** أو "ريچينه ديفورچ" **Régine Deforges** أو "ألان ديكو" **Alain Decaux**. أما الرواية التقليدية التي استمرت فقد عرفت شبابًا ثانيًا عن طريق عودة "الهوسار" **Hussards** بشكل ملحوظ أو ملحقة نفسها بالأحداث الجارية، نذكر: "چاك لوران" **Jacques Laurent** و"أنطوان بلوندان" **Antoine Blondin** و"ميشل ديون" **Michel Déon** وفرانسوا نوريسييه" **François Nourissier** و"كليبر هيدانس" **Kleber Haedens** الذين نموا أسلوبًا مجودًا وذوقًا مشغوفًا بالقصص الجيدة التي حكيت على نحو متقن وبمرح معين في النبرة يجدون نماذجه لدى "پول موران" **Paul Morand** – ظهرت **Venises** في عام ١٩٧١- أو لدى "ڤاليري لاربو" **Valéry Larbaud** أو "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** الذين يجدون من جديد جمهورًا معينًا. بين الروائيين الأصغر سنًا تحصد أعمال الثلاثة "پاتريك موديانو" **Patrick Modiano** و"ميشيل تورنييه" **Michel Tournier** أو "إميل أچار" **Émile Ajar** جميعًا نجاحًا جماهيريًا ملحوظًا وهو ما يكشف عن هذه العودة المعاصرة إلى الخيال التهويمي. هذا الإبداع التهويمي **la fiction romanesque** يستطيع أن يستخرج من اللحد من كتاب إلى كتاب ماضيًا هَوَسيًا. (بالنسبة إلى "پاتريك موديانو" **Patrick Modiano** سنوات الاحتلال) ولكنه في أغلب الأحيان لا يؤمن إيمانًا كاملاً بقدرته الأدبية على إعادة خلق عوالم منسية وينوه بذلك عن طريق إحالات، واستخدام طريقة تحوير نصوص معروفة وطريقة التحريف الهزلي. أما بُعد المعارضة التحويرية والهزلية لهذا الأدب الخيالي التهويمي الملخص في أعمال "چورچ پيريك" **Georges Pérec** فيظهر كذلك جوهريًا لدى أدباء أكثر شبابًا من قبيل "چان إيشينوز" **Jean Échenoz** الذي يلعب

في **Équipée malaise** = *مغامرة ماليزية* (١٩٨٦) لعبة بهيجة بمعارضة الأنواع الفنية، أو "إيمانويل كارّير" **Emmanuel Carrère** في رواية **La Moustache** = *الشارب* (١٩٨٦). وهنا أيضًا لم يكن هناك بكل بساطة مجرد نسيان قوس غير ملائم من أقواس الأبحاث الطليعية، فالتساؤلات لكي تكون أقل حضورًا يعاد استثمارها في لغة تغلب على ظاهرها السمة التقليدية ولكن في داخلها مطعمة بشقوق كتابة لاعبة.

في مجال السينما عاصرت نهايةُ ممارسةٍ طليعية معينة جسمتها في السينما المناضلة وعودةُ الأبناء الجهابذة، مثل "چان-لوك جودار" **Jean-Luc Godard**، إلى دوائر أكثر تقليدية حيرة استطيقية كبيرة اكتشفت فيها السينما نفسها لأول مرة وقد أصبحت في وضع المقهورة في مجتمع متعدد الوسائط. إلا أن الساحة المنفجرة في السينما الفرنسية في أواخر السبعينيات شهدت اتجاهًا سرديًا معينًا يبدو أنه أخذ يعبر عن ذاته ثم تفتحت زهرتها بعد ذلك لدى "الكتّاب الشباب": "أندريه تيشينيه" **André Téchiné** في **Souvenirs d'en France** = *ذكريات عما في فرنسا* (١٩٧٥) و"بينوا چاكو" **Benoît Jacquot** في **Les Enfants du placard** = *أولاد دولاب الحائط* (١٩٧٧) و"شانتال أكرمان" **Chantal Ackermann** في **Je tu il elle** = *أنا أنت هو هي* (١٩٧٦). ولما كان التخيل قد فقد سمة البداهة (كيف يمكن والأمر على هذا النحو جعل الناس يصدقون قصة؟) فقد عاد سرد القصة يتخذ في أغلب الأحيان هيئة محاولة الاستيلاء مرة أخرى على أدب خيالي تهويمي ضائع أصبح مرغوبًا من جديد. وينخرط في هذا المسار الكتّاب الأقـدم أو الإخوة الـكبار: "چان أوستاش" **Jean Eustache** في **Mes Petites Amoureuses** = *صغيراتي العاشقات* (١٩٧٤) و"موريس بيالا" **Maurice Pialat** في **Nous ne viellirons pas ensemble** = *لن نبلغ الشيخوخة معًا* (١٩٧٢) و **Loulou** = *لـولو* (١٩٨٠) و"فيليب جارّيل" **Philippe Garrel**.

وتتيح متابعة أعداد *كراسات السينما* **Cahiers du cinéma** = ابتداءً من عام ١٩٧٥ إدراك هذا التحول عن الفكر النظري "الصارم"، بل عن الإرهاب النظري في السنوات اليسارية، إلى اهتمام متزايد التماسك بـــ "عمل" سينما، بالفنيين وبالممثلين، ولكن أيضًا بفاعلية كتابة السيناريو: وهذا هو "باسكال بونيتزر **Pascal Bonitzer** وهو أحد منظِّري الريڤيو الذي عمل بنشاط كبير جدًا في بداية عقد السبعينيات، يوجه نشاطه شيئًا فشيئًا إلى كتابة السيناريو.

وبالتوازي مع هذا التطور المتجه إلى مزيد من القصص ومزيد من متعة القص، ظهر حنين معين إلى الماضي يظهر في عديد من الأفلام مخرجًا من اللحد راضيًا أزمنةً أصبحت مطلوبة مرة أخرى؛ هكذا يرسم فيلم **Diane Kurys** "ديانه كوريس" **Diabolo-menthe** (١٩٧٧) «من جديد سنوات الزمالة الستينية في ليسيه باريسي»، بينما يدلف فيلم "فرانسوا تريفّو" **Françoit Truffot**: **Le Dernier Métro** = *آخر مترو* (١٩٨٠) وفيلم "لوي مالليه" **Louis Mallet**: **Au revoir les enfants** = *إلى اللقاء يا أولاد*، على مستوى واحد إلى قلب سنوات الاحتلال. (١٩٧٧). وهناك فيلم سابق لـــ "لوي مالليه" **Louis Mallet** هو: **Lacombe Lucien** = *لاكومب لوسيان* (١٩٧٧) تجري أحداثه في فرنسا إبان حكومة ڤيشي، أثار عند خروجه جدلاً هائلاً وأسهم في رسم حدود المعالجة التي قد تكون أحيانًا خفيفة أو نازعة إلى الجماليات، بل إلى تقديس أعمى للماضي.

•*بحثًا عن تراث ضائع: انفجار الباروك*

من الخطأ أن يتحدث متحدث عن خمود الطليعيات في مجال الموسيقى، فهي الوحيدة التي تشبثت بالبقاء أيًا كان الثمن. وواقع الأمر أن فرنسا عرفت وضع المفارقة والإزعاج هذا الذي رأى التهيئة المؤسسية للموسيقى في البحث المعاصر،

تهيئة أتيحت لها الإعانات العامة والأماكن والوسائل الرائعة كل الروعة والإخلاء المتزايد الوضوح لقاعات الكونسير التي تقدم مثل هذا النمط من الموسيقى. وهذه هي الفجوة بين الإبداع وبين الاستهلاك تُحفر على نحو خطير.

في مواجهة هذا المأزق الذي يمثله الإبداع المعاصر يكمن التطور إبان العقدين الآخرين بلا جدال في انفجار موضة الباروك في عالم الموسيقى الكلاسيكية، تلك الموضة التي انتهى بها الأمر أن فرضت نفسها بجهد جهيد في أخريات السنوات الثمانينية. وواقع الأمر أن كثيرين هبوا ضد هذا العمل البحثي الموسيقولوجي الذي استهدف عزف موسيقى الفترة من نهايات القرن السادس عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر (وفاة يوهان زباستيان باخ **Johann Sebastian Bach**) عزفًا أقرب إلى الأصل أي: كما أرادها مبدعوها، لا كما قرأتها التأديات الرومانتيكية في القرن التاسع عشر. عزف موسيقى الباروك يعني إذن تقليص التكوينـات الأوركستراليـة واستخدام آلات العـصر المنصرم بدلاً مـن آلات الأوركسترا السيمفوني الحالي حتى يتحقق المزيد من الدّقة ومن الجرْس، واستخدام أصوات جديدة، وبخاصة أصوات رجالية كونترألتو أعلى من التينور، وأصوات أطفالية "تتضاد" مع تفخيم **pathos** الكورس الرومانتيكي. وارتمى الرواد وهم "نيقولهاوس هارنونكور" **Nikolhaus Harnoncourt** بڤيينا والألماني "جوستاف ليونهارد" **Gustav Leonhard** والإنجليزي "چون إليوت جاردنر" **John Eliott Gardiner** ومن فرنسا "چان- بول مالجوار" **Jean-Paul Malgoire** و"وليم كريستي" **William Christie** على إنجاز عمليات بدت في منطلقاتها في نظر المنددين بها غير معقولة. ولقد تعرضوا للهجوم العنيف واتهموا بأنهم يريدون إصابة الموسيقى بالتخلف. ولكن تجديد الأداء الموسيقى على هذا النحو أدى إلى اكتشاف جديد لريپرتوار فرنسي طواه النسيان والامتهان، ويرجع الفضل في ذلك إلى العودة إلى تقدير وتشريف مؤلفين موسيقيين مثل "رامو" **Rameau** أو "لوللي"

أو "مارك أنطوان شاربنتييه" **Marc-Antoine Charpentier**. ولم يعد أحد يشكك في نجاح "الباروكيين": وأصبحت موسيقى الباروك منذ ذلك الحين تعزف في المهرجانات الكبيرة تجرفها ديناميكية تكوينات رائعة معينة، فنون "وليم كريستي" **William Christie** المزدهرة والنجاح الجماهيري الذي لقيته عروض أوپرات مثل أوپرا "أتيس" **Atys** تأليف "لوللي" **Lully** أو "ديدون وإينييه" **Didon et Énée** تأليف "پورسل"**Purcell**؛ وفي تَلَم الموسيقى ولد رقصٌ باروكي من جديد؛ وتكونت أوركسترات جديدة وأقيم مركز ڤرساي لموسيقى ورقص الباروك في عام ١٩٨٧ برئاسة " فيليپ بوسّان" **Philippe Beaussant**. وعلاوة على ذلك قبضت صناعة الأسطوانات على هذه السوق، وأصبحت هناك مجموعات محددة مخصصة حصريًا لتسجيلات الباروك.

الانتصار شامل وقد يكون معتمدًا على خطأ في الفهم ينتهي إلى استحضار مآخذ قديمة أُخذت على أصحاب الباروك. إلى أي حد لا يمكن القول بأن نجاح العودة إلى التقاليد وإلى التراث المستخرج من اللحد وتتطلب في وقتٍ أول كلٍّ أصالة المبدعين، نجاحٌ يُعتبر علامةً في الوقت الحاضر على الخوف من الإبداع؟

- **فرنسا: ذهاب وإياب**

هل ينبغي بالنظر إلى هذه الطفرات المؤتلفة أن نتحدث عن عصر ثقافة جديد؟ من المشروع على أية حال أن نستشف في شيء من الشك نهايةَ تعريفٍ لهذه الثقافة يحصرها في خريطة فرنسا السداسية [بالقارة الأوروبيةَ] ويرتبط بالوعي بفقدان نهائي لهيمنتها الثقافية الماضية. لم يعد إذن مناسبًا الاسترسال في الاحتفال الذاتي وفيما قام عليه من تجاهل للثقافات الأجنبية: فقد انفتحت فرنسا منذ بداية السبعينيات فعليًا نحو الخارج. وزادت الترجمات زيادة كبيرة وبخاصة

في مجال الآداب الأجنبية، وحاق الشك بالهيمنة التقليدية للأدب الانجليزي والأمريكي نتيجة "الرواج المفاجئ" للرواية الإيطالية والإسبانية اللتين اكتُشف من ثرائهما العريض ما كان الجمهور الواسع يجهلهٔ حتى ذلك الحين. واستطاعت دور نشر صغيرة – من دار "أكت سود" **Actes Sud** إلى دار "ريڤاچ" **Rivages** أن تبني كتالوجها وشهرتها على الأدب الأجنبي.

وهناك علامة أخرى على تغير الأزمنة وهي: الاعتراف بالآداب الفرنكفونية التي لم تكن معترفًا بها فيما مضى على الرغم من بعض الاستثناءات الباهرة. نذكر في كندا الكاتبة الأكادية **acadienne** "أنطونين مايِيه" **Antonine Maillet** بديناميكيتها الأدبية الكيبيكية **québecbois** وقريحتها، والتي قوت اللغة الفرنسية باستخدامها الألفاظ القديمة، ونذكر في سويسرا الرومانية "چــاك شيسيكس" **Jacques Chessex**، وفي جزر الأنتيل حيث كان الأدب الناطق بالفرنسية منذ "إيميه سيزير" **Aimé Césaire** دائمًا تفكيرًا في التثاقف والبحث الأليم عن الذات، وفي أفريقيا السوداء والمغرب مع "رشيد بوجدرة" **Rachid Boudjedra** و"طاهر بن جللون" **Tahar Ben Jelloun**: كُتّاب فرنكفونيون يخترعون من جديد مكانًا أدبيًا أرحب. فلما اعترف بهذا الأدب (وكذلك على سبيل المثال المغنين وبخاصة الكيبيكيين **québecbois**) ناله التكريس هو أيضًا: فأن ينال "طاهر بن جللون" **Tahar Ben Jelloun** جائزة جونكور **Goncourt** على روايته **La Nuit sacrée** **1987**، وأن ينالها "پاتريك شاموازو" **Patick Chamoiseau** في عام ١٩٩٢ تكريمًا له على روايته **Texaco** التي كتبها بالكريولية، وأن ينالها في عام ١٩٩٣ "أمين معلوف" **Amin Maalouf** على روايته **Le Rocher de Tanios** ليس بالشيء الهين في بلد "راسين" **Racine** و"ڤولتير" **Voltaire**.

في مواجهة هذه التحولات الواضحة تفرض الممارسات الثقافية تحليلاً على المدى الطويل بحسب إيقاع التغلغل المتسلط للثقافة الأمريكية والدور المتعاظم الذي يلعبه التلفزيون.

الممارسات الثقافية في زمن المد الوسائطي

أخذت الخصائص المميزة للفترة الماضية تتلاشى، وطرح دخول "ما بعد الحداثة" مشكلة تفرد الممارسات على نحوٍ أشد حدة. وفي نهاية المطاف بث التطويرُ المتسارع لوسائل الاتصالات الضخمة حياةً في التساؤل عن المعنى الذي ينبغي أن نعطيه لمحتوى كلمة ثقافة: أن يكمن اعتبارًا من الآن التمييز بين ثقافة وبين صناعات ثقافية؟ وكيف يكون التوفيق بين الجانب الاستعراضي المطلوب من عملٍ فني ومن كتابٍ وبين جانب العلاقة الحميمة المحسوسة أو المتفكرة التي يقيمها مع الجانبين الإنسانُ الذي يُعتبر مثقفًا؟

تأثير أمريكي، تأثير تلفزيوني

العنصر الدال للتساؤلات المرتبطة بالثقافة الواسعة وهو تأثير الولايات المتحدة الأمريكية عاد من جديد إلى قلب الرهانات الثقافية للسنوات الثمانينية. وهذا سؤال صميمي في اللحظة التي قدم فيها الساسة الفرنسيون مفهوم "الاستثناء الثقافي" لمكافحة الهيمنة الأمريكية. فإذا كان الإنتاج الفرنسي يبدو مختل التوازن اختلالاً شديدًا بالقياس إلى الإنتاج الأمريكي فيما وراء المحيط الأطلسي فلا يمكن أبدا أن يكون الموقفان معبرين عن معنى واحد تمامًا.

• **"استثناء ثقافي"؟**

هذا هو حال الأغنية الفرنسية التي ظلت مستمرة على الرغم من الغموض في روح المهنة. فرض "روك" **rock** فرنسي نفسه في نهاية السبعينيات: "چاك إيچلان" **Jacques Higelin** أخرج "بي بي آش" **BBH** في عام ١٩٧٤، تليفون يرد على بلبلة شباب لم يعايش أحداث ١٩٦٨ و"قنبلتها البشرية" أو عبارتها "لا أعرف ماذا أعمل"، "ماجما" **Magma** و"آنچ" **Ange** على نمط أكثر صوفية. كان لها أصواتها: "چوليان كلير" **Julien Clerc**، ڤيرونيك سانسون"**Véronique Sanson**، وكان لها أساليبها: "سوشون **Souchon**، "ڤولزي" **Voulzy**، "بيرچيه" **Berger**، وكان لها أبطالها: "جولدمن" **Goldman** ثم "بريل" **Bruel**، وكان لها شخصياتها النسائية: "ڤانيسّا پارادي" **Vanessa Paradis**، "ميلين فارمر" **Mylène Farmer**، "ليو" **Lio**. وهي تغترف من موسيقات الجنوب، موسيقات أمريكا اللاتينية كما في حالة "كلود نوجارو" **Claude Nougaro** أو "برنار لاڤييه**Bernard Lavillers**، وموسيقات أمريكا الوسطى وأفريقيا كما في حالة "جينسبور"**Gainsbourg**. ولكنها تؤسس أيضًا نجاحها على ثروة اللغة الفرنسية. ولها مزارها - "ربيع بورچ" **le Printemps de Bourges** المؤسس في ١٩٧٧ - الذي يشهد على تطور أغنية نضالية في السبعينيات يمثلها "مكسيم لو فورستييه" **Maxime Le Forestier** بالتزام بموضوعات أكثر تحديدًا وموهبة أكثر إنسانية وتَفَنُّنًا كما يقترح ريپرتوار "رينو" **Renaud**. ومع ذلك فلم تحتكم الأغنية الفرنسية إلا على بعض برامج محجوزة مثل "پوللن" **Pollen** على "فرانس أنتير" **France Inter** وقناة تلفزيونية تكاد تكون سرية هى "إم سي إم" **MCM** تبث الأغنية بنسبة ٦٠%. وهي لم تؤت صحافة متخصصة تنتفع بها، ولم تكوِّن خزان ال "إف إم" **FM** ولا خزان التلفزيون ولا تُصَدَّر إلا بصعوبة (انظر ما جاء في هذا الفصل في مربع تحت عنوان "**النظرية الفرنسية**" الـ "**فرينش ثيوري**".)

وواقع الأمر أن السنوات العشرين الأخيرة كانت أبعد ما تكون عن أن ترى انطفاء جذوة المنتجات الأمريكية، بل إنها شهدت اشتداد موقفها. وتلقفت فرنسا في شيء من التأخر الموجات الموسيقية القادمة مباشرة من الولايات المتحدة الأمريكية. بعد انهمار "الديسكو" وصلت **"No feelings, no future"** = "لا مشاعر، لا مستقبل" للسيكس بيستولز **Sex Pistols** (١٩٧٦-١٩٧٨)، تلقفتها حركة پانك **punk** تتميز بمجموعاتها وموضتها التي قطعت الصلة بالــ "روك" **rock** - ضياع في المدينة، شغف بالمادة البلاستيكية، بالتضحيات، بالمعدمين؛ ولم يحل ذلك دون أن تحقق أشكال من الــ "روك" **rock** نجاحًا: تقليد "هارد روك" **"hardrock"** قامت به مجموعات فرنسية مثل "ترست" **Trust** أفرادها يتخذون سمات أرموزية على غرار "ديڤيد بوي" **David Bowie**. فيما بعد جاءت موسيقى الــ "راپ" **rap** المنبثقة عن أحياء الزنوج المنعزلة وكانت كلها بإيقاعات متنافرة وكلمات عنيفة. ولد الــ "راپ" **rap** في عام ١٩٧٥ عن تأسيس أمة الــ "زولو" **zulu** وأتى إلى فرنسا مصحوبًا بطقوس رقص - رقصة بريكدانس **breakdance** بالدوران على الرأس رقصة سميرف **smurf** بحركات متخشبة - وطقوس كتابة - عبارات متمردة مخربشة - طقوس ملابس - هيئة رياضية - حذاء باسكت قماش برقبة - چينس واسع - شعر محلوق زيرو؛ هذه الموجة الــ "هيپ هوپ" **hip-hop** رحب بها "السود والبيض والمغاربة" من سكان الضواحي الفرنسية المتهيئين للاستماع إلى مطالب شباب ثائر تنصب عليه اللعنات. إلا أن الرابيين الفرنسيين من الــ **MC Solaar** إلى الــ **NTM** لم يقنعوا بمجرد التقليد: بل صاغوا كلمات تطرح مشكلة الاندماج بصيغ تختلف عن صيغ الأخ الأمريكي الأكبر مستخدمين صورًا أسلوبية من خصوصيات اللغة ومتفننين في تناول إمكانات الفرنسية الدارجة "الأرجو" **argot** بطريقة الــ "ڤرلان" **verlan** أي تغيير ترتيب الحروف لابتكار كلمات مثيرة. وتغلغلت في وقت أكثر قربًا منا الموسيقات المطهَّرة - "أسيد هاوس"

acid house، "نيو بيت" **new beat**، "تيكنو" **techno**، موسيقات حانات الليل معدّة بأشكال متزايدة الحِرَفية – وأسهم هذا التغلغل في استيراد منتجات موسيقية أمريكية، أو بعبارة أكثر شمولاً "موسيقى عالمية" **world music** تغترف من كل منابع الإلهام الممكنة.

نقطة أخرى ألقت فيها الثقافة الأمريكية مراسيها، وهي إنتاج الأفلام السينمائية. فالجمهور متيم بهذه الإنتاجات الفائقة التي تستمد قوتها من نجاحها والتي تستطيع إقامة قنوات لأفلام مشابهة من قبيل: **Aventuriers de l'Arche perdue**= *مغامرو السفينة المفقودة*، **Police Academy** = *أكاديمية الشرطة*، = "روكي" **Rocky**، = *"رامبو"* **Rambo**. والسينما الأمريكية تغري بمخرجيها: "سبيلبرج" **Spielberg** و"سكورسيز" **Scorsese** وكوپّولا" **Coppola** – كما تغري بممثليها: "ستاللون" **Stallone** و"ديوستن هوفمن" **Dustin Hoffmann** و"أرنولد شڤارتسينيجر" **Arnold Schwarzenegger** و"ميريل ستريپ" **Meryl Streep** أو "مادونا" **Madonna**. وبينما النزعة الحِرَفية والمغالاة في الإمكانات تضعان تحت تصرف مرشحين أغلبهم من البالغين منتجات "منظومة النجم" **star system** الأمريكية، تجد الأفلام الفرنسية الصعاب في اتخاذ مكانها على الساحة. المنظومة الاحتكارية في التوزيع ونصيب الأسد الذي تحصل عليه الشركات الأمريكية الكبرى يشرحان هذه الصعاب: في عام ١٩٧٩ كانت النسبة المئوية في التردد بالنسبة للأفلام الفرنسية قد ارتفعت ٠,٥٠ وفي عام ١٩٨٨ انخفضت إلى ٣٨,٥. وتمثل رد السينما القومية [الفرنسية] في الاستمرار في وصفات الفترة السابقة ألا وهي إنتاج أفلام بميزانيات كبيرة يقوم على تاريخ البلد أو الأدب مثل "جرمينال" **Germinal** (١٩٩٣)؛ وأفلام من النوع الكوميدي: *"الزوار"* **Les Visiteurs** (١٩٩٣)؛ وأفلام لمخرجين مرموقين: "بلييه" **Blier** و"تاڤرنييه" **Tavernier** و"سوتيه"**Sautet**. والسلاح: الإنتاج المشترك مع قنوات التلفزيون أو في الإطار الأوروبي.

أما التليفزيون فإنه هو أيضًا يتخذ وضع التبعية. فالمسلسلات الأمريكية قليلة الثمن والجمهور يعود إلى طلبها: *"دالاس"* **Dallas**، *"ماجنوم"* **Magnum**، *"سانتا باربارا"* **Santa Barbara**، وآلاف غيرها اجتذبت ولا تزال تجتذب الجمهور بالكامل، وفي الوقت نفسه برامج التليفزيون الأمريكي المجربة – لقاءات يدعون إليها زوجين.. زوجين، وأسرة..أسرة – حيث الأمل في تحقيق أرباح عالية، لقاءات مجالسة **sit-coms** وكلام **talk-shaws** وعرض للواقع **reality-shows** تحتل مكانها في خرائط تخطيط البرامج. وعلى سبيل التقليد يجري على العكس تقديم مسلسلات فرنسية حكايات مطولة عن البورجوازية أو سيناريوهات في أماكن مغلقة: *"شاتوڤالون"* **Châteauvallon** "و*"إيلين والشباب"* **Hélène et les garçons**...

ولكن لا ينبغي أن نتصور تليفزيونًا يعتمد على الولايات المتحدة الأمريكية وحدها. من ناحية لأن الشاشة الصغيرة تأخذ في حسابها كل الفرص المواتية المعروضة بكلفة منخفضة – أعمال بوليسية ألمانية، كارتون ياباني، برامج مسلية برازيلية – في إطار سوق واسع دُوَلي؛ ومن ناحية ثانية لأن التليفزيون الفرنسي يطور بطريقة خاصة السمات التي يشترك فيها مع بلاد أخرى.

• العدوى بالتليفزيون

للتليفزيون دور مهيمن في الممارسات الثقافية – في عام ١٩٨٨ بلغت نسبة الفرنسيين الذين يمتلكون تلفزيونًا ٩٦%؛ حوالي ٧٥%، أي أكثر بنحو ٨% مما كان قبل خمس عشرة سنة، يشاهدون التليفزيون يوميًا أي بمقدار عشرين ساعة أسبوعيًا – فهو في قلب المجادلات التي تغذي المناقشات حول نقل الثقافة. ولما كان التلفزيون يتحمل أمانة دور عظيم في تعريف الهوية القومية فهو يلام على أنه يسيء تقديم هذه الهوية القومية. ولما كان التليفزيون يمت بصلة قرابة إلى البضاعة الاستهلاكية بامتياز، فقد أُلصقت به كل رذائل أداة هراسة تهرس في هاون واحد

بضائع منوعة كل التنوع. وهو قد وسم بأنه غول الخلط والضحالة طحن ولكنه يؤثر، شئنا أو لم نشأ، في الجزء الأكبر من إنتاج النشر والفنون.

التليفزيون يفرز أولاً بضاعته هو: برامج مثل "التنقلات بين البرامج والإذاعات والقنوات والصحف المعروفة باسم زاپنج zapping" على قناة "فرانس أنتير" **France Inter** وأخبار البرامج المزدهرة ازدهارًا متميزًا وبخاصة بعد انتشار قنوات تليفزيون الكابل. وهو يغيِّر صياغات المجلات والصحف اليومية. وملحق الراديو والتليفزيون لصحيفة "لوموند" **Le Monde** يزداد دسامة، وجريدة "لاليبراسيون" **La Libération** تقدم برامج قنوات تلفزيون الكابل، وجريدة "لونوفل أُبزرفاتير" **Le Nouvel Observateur** تمنح مقالات النقد التلفزيوني مكانًا بارزًا.

بيانات مرتبة زمنيًا:

القرارات الكبيرة في القطاع السمعي البصري

١٩٦٤ (٢٧ يونيــة): إنشــاء إدارة الإذاعــة والتليفزيـــون الفـــرنسية الـــ "أُو. إر.تيه. إف." **Office de radiodiffusion-télévision française ORTF** التي وضعت تحت وصاية وزير الإعلام

١٩٧٤: تفكـيـــك إدارة الإذاعــة والتليفـزيـون الـفـرنـــسية الـــ "أُو. إر.تيه. إف." **Office de radiodiffusion-télévision française ORTF** إلى سبع شركات: (١) تيه. إف.إين. **TF1** (٢) آ.دو. **A2** (٣) إف. إر. تروا **FR3**(٤) راديو فرانس **Radio France**(٥) البث التليفزيوني فرنسا **Télédiffusion de France** (٦) الشركة الفرنسية للإنتاج **Société française de production (SFP)** (٧) المعهــد القومـــي للــــسمعيات والبصريـــات **Institut national de l'audiovisuel (INA)** دون المساس بالاحتكار النظري للدولة.

١٩٨١ (قانون ٩ نوفمبر): التصريح بإذاعات محلية خاصة. وكان من الضروري الانتظار إلى عام ١٩٨٤ لكي يُسمح لها بموارد من الإعلان.

١٩٨٢ (قانون ٢٩ يولية): إلغاء احتكار الدولة للإذاعة والتليفزيون. ولكن الدولة احتفظت لنفسها بالإشراف على الترددات (TDF)، وببناء شبكات الكابلات (الإدارة العامة للاتصالات التليفزيونية) واختيار المؤسسات الخاصة التي تصل إلى البث عن طريق الموجات الهيرتسية.

- إنشاء الهيئة العليا **Haute Autorité**
- إطلاق مشروع الكابل (نوفمبر)

١٩٨٤: إطلاق القمر الصناعي تيليكوم آن **Télécom 1**

- إنشاء أول قناة مشفرة على الشبكة الهيرتسية، قناة بلوس**Canal Plus** (نوفمبر)

١٩٨٥: الرئيس ميتيران **Mitterand** يوافق على "فتح الفضاء السمعي البصري. إنشاء فرانس سانك **France 5** وتي في سيس **TV6**.

١٩٨٦: مشروع شركة نشر برامج التليفزيون **Société française de production (SFP)** من أجل القمر الصناعي المستقبلي **TDF1**.

- حرية إنشاء شبكة واستغلال البرامج وتركيب هوائي (قانون ٣٠ سبتمبر)
- تستطيع المحليات من الآن فصاعدًا التوجه إلى مؤسسات القطاع الخاص لإنشاء تلفزيون الكابل
- اللجنة العليا للاتصالات والحريات تحل محل الهيئة العليا **Haute Autorité**

- خصخصة شركة تيه. إف.آن. TF1

- إلغاء الامتيازات السابق منحها للقناتين فرانس سانك France 5 وتي في سيس TV6.

- التصريح بالقطع الإعلاني أي قطع البرنامج المذاع لبث الإعلانات

١٩٨٧: آلت فرانس سانك France 5 إلى "هيرزانت"Hersant و"برلوسكوني" Berlusconi؛ وأصبحت قناة تي ڤي سيس TV6، القناة الموسيقية، قناة عامة.

١٩٨٨: (أكتوبر) إطلاق القمر الصناعي TDF1.

- إنشاء قناة تلفزيونية محلية خاصة على النظام الهيرتسي في تولوز.

- انطلاق قناة ريبورتاچات على الكابل، قناة پلانيت Planète. ثم تعددت القنوات المتخصصة.

١٩٨٩: (قانون ١٧ يناير) إنشاء المجلس الأعلى للسمعيات والبصريات Conseil supérieur de l'audiovisuel بديلاً للجنة القومية للاتصالات والحريات Commission nationale de la Communication et des Libertés CNCL

١٩٩٢: (أبريل) اختفاء "لا سانك" La Cinq التي استخدمت القناة الثقافية الألمانية الفرنسية أرتي ARTE قناتها.

١٩٩١: إنشاء "قنال چيمي" Canal Jimmy و"سيني- سينيفيل" Ciné-Cinéfil على الكابل.انطلاق أرتي ARTE.

١٩٩٢: (٢٠ يونية): صدور قانون المخزن القانوني للسمعيات والبصريات. قنوات الخدمة العامة اتخذت اسم "فرانس تلفزيون"

France-Télévision. أصبحت القناة "آ دو" [أنتين دو **Antenne 2**] "فرانس دو" **France 2** وأصبحت قناة "إف.إر. تروا" "فرانس تروا" **France3** (٧ سبتمبر).

١٩٩٣: إنشاء الكابل "أورونيوز" **Euronews** أول قناة أخبار أوروبية، وكابل الرياضة الأوربي "أوروسبور" **Eurosport**.

١٩٩٤: انطلاق موجة "إورچانس"**Urgences**، موجة إذاعية أقامتها "إذاعة فرنسا" موجهة إلى المحرومين. إنشاء القناة الخامسة "لا سانكييم" **La Cinquième**، قناة تحفز على "الوصول إلى المعرفة وإلى التكوين وإلى التوظيف". إنشاء قناة أخبار "إل.سي.إي"**LCI**. صدور مرسوم خاص بدخول الإذاعات الخاصة سوق الإعلانات المحلي (٩ نوفمبر).

١٩٩٦: انطلاق تجاري للباقة الرقمية "قنال ساتيلليت" **Canal Satellite**. اعتبارًا من أول يناير بدء تنفيذ حصص الموسيقى الفرنسية على موجات الراديو(٤٠% أغنيات فرنكفونية، بينها ٢٠% مواهب جديدة.)

١٩٩٧: انطلاق من "راديو فرانس دي موف" **Radio France du Mouv'** إذاعة موجهة إلى الشباب. إنشاء القناة المتخصصة في التاريخ **Histoire**. تعديل الخريطة الإذاعية (إعادة توزيع ٤٧٢ ترددًا).

١٩٩٨: تأجيل فحص مشروع قانون السمعيات والبصريات المقدم من "كاترين تروتمان" **Catherine Trautmann** وزيرة الاتصالات.

٢٠٠٠: الموافقة في ١ أغسطس على قانون السمعيات والبصريات. الإجراءات الأساسية: دعم وسائل العمل، وخفض ملحوظ للإعلانات من أجل الخدمة العامة ("فرانس دو" **France2** و"فرانس تروا" **France3** والقناة الخامسة "لا سانكييم" **La Cinquième**)، حماية أفضل للأحداث، تشغيل الرقمية

الهيرتسيـــة؛ مساحة جديدة للقنـــوات التلفزيونية المحلية؛ وسائل تنظيميـــة جديدة للـــ "سيه.إس.آ." CSA المجلس الأعلى للسمعيـــات والبصريـــات **Conseil supérieur de l'audiovisuel**؛ تحديد حصص الأغاني الفرنسية (لموجات الراديو المتخصصة في المجال الموسيقي، ٦٠% أغنيات فرنسية، بينها ١٠% مواهب جديدة؛ لموجات "الشباب" ٣٥% ولكن بينها ٢٥% مواهب جديدة.)

٢٠٠٤ (٨ يونية): تحديد الجدول الزمني لإطلاق تلفزيون رقمي أرضي.

ثم إن الشاشة الصغيرة تقيم مع ضروب الإنتاج الفني علاقة ملتبسة. فهي من ناحية تتيح اكتشاف "سلع ثقافية"، معارض كبيرة، عروض، كتب عن طريق نشرات أو برامج أكثر تخصصًا. ويمكننا أن نحكم على ذلك بناءً على برنامج "أبوستروف" **Apostrophes** من تقديم **Bernard Pivot** أو في وقت أقرب برامج أخرى، متأخرة بكل تأكيد ومبعثرة المضمون، ولكنها شأنها لا يقل في سعيها إلى نفس الأهداف. وهي من ناحية أخرى بوضعها ضروب الإنتاج الفني هذه أمام نظر مشاهدي التلفزيون توفر عليهم الخروج إلى ما لا داعي للخروج إليه. هكذا بعد أن كان التردد على دور السينما قد زاد زيادة طفيفة في عام ١٩٨٢ عاد إلى التآكل في عام ١٩٩١ بتردد قدره ١٢٠ مليونًا. والأفلام التي تبثها الشاشة الصغيرة تنتمي إلى هذا التناقض نفسه: فريبرتوار السنوات من الستينيات إلى الثمانينيات يمثل متجر تلفزيون فنون الخيال؛ والقنوات التلفزيونية التي أصبحت على نحو متزايد شريكة في الإنتاج تعرض الأفلام بعد فترات يزداد تقصيرها زيادة شديدة. فالسينما هنا في وضع خندقي، "هي في آن واحد بالنسبة إلى التلفزيون: العائد والراقصة والرهينة" بحسب تعبير الناقد "سيرج دانيه" **Serge Daney**. وهذا الناقد يأسف للتمسك بوضع

سينما ذات "خصائص فرنسية" في وضعٍ احتكاري بالتلفزيون أو بحصر سينما أكثر تجردًا من النمط في برامج على نمط نادي السينما. ولم تعد السينما على الشاشة الصغيرة سينما: فاللقطات خارج المجال المحدود على سبيل المثال تُجْتَث. وفي نهاية المطاف عندما يندس التلفزيون في السينما فإنه يشوه طبيعتها. فالتلفزيون إذ يلجأ إلى الـــ "زوم" أكثر من التحريك، وإلى حشر العناصر المتنافرة أكثر من المونتاج المتمكن، مستخدمًا كاميرا ڤيديو تلغي كل مؤثرات المنظور البرسپكتيف، فإنه بالضرورة يفسد السينما. ولكن الأفلام لم تحظ بمثل هذا العدد من المشاهدين من قبل قط: ويقدّر عدد مشاهدي الأفلام في التلفزيون بما يساوي بيع ٤ إلى ٦ مليارات تذكرة سينما في العام.

ولكن الشيء الذي يفوق كل ما عداه هو أن الوسيط التلفزيوني هو بامتياز رمزُ مجتمعٍ يشاهد نفسه. هذا الوسيط يقدم أحداث الكون ووقائع المجتمع المتأججة فور فك رموزها. فليست هناك إذن وظيفة جمالية بمعنى جمالية لهذا الوسيط، بل هناك كما يؤكد "چيل دولوز" **Gilles Deleuze** "وظيفة اجتماعية: ضبط وربط، وسلطة". فكيف يمكن، والأمر على هذا النحو أن يتم في مجال التلفزيون شيء آخر غير وضع خطة متوسطة؟ والحق أن البحث في الناحية الشكلية – بغض النظر عن بعض المبادرات التقنية (كاميرات متعددة ومتقاربة، تأثيرات عدسات في مجال الرياضة، صورة مبطنة ببرامج متأخرة عن طريق اللعب بالفلاتر...) – لا يمثل مركز الاهتمام الرئيسي لتلفزيون يحرص أولاً وقبل كل شيء آخر على جمهوره المستمع. وثمة تأثير شاذ لنجاحه سمعيًا يتمثل في ميزانيات الإعلانات التي تنهمر عليه متضمنـــة مشكلات مالية شديدة تنتاب المجالات الوسائطية الأخرى في الـــوقت الذي ترجو فيه أن تفيد من المـــوارد الوفيرة في مواجهة الطفـــرات التكنولوجية الجديدة.

مصير الثقافة الواسعة

عُرِّفت الثقافة الواسعة **la culture de masse** فيما مضى على نحو خاص بأنها ثقافة تجانسية التأثير، انعكاسٌ للتنميط الصناعي. ولقد أصبحت من الآن فصاعدًا تتميز بتعدد التوجهات حيال الأشياء الثقافية. ولهذا السبب أصبحت الدراسات المنصبة على الاستهلاك الثقافي أهم من الدراسات المنصبة على الإنتاج. ولهذا السبب أيضًا، عندما ظهر في عام ١٩٩٠ استطلاع عن *ممارسات الفرنسيين الثقافية ١٩٧٣-١٩٨٩* ضم المنددون بالاضمحلال الثقافي صفوفهم، وعلى رأسهم "ألان فينكيلكروت" **Alain Finkielkraut**، وأدانوا المزج بين أوقات الفراغ وبين الثقافة الجادة، ذلك المزج الذي يحمل أسوأ النزعات النسبية، ويحمل آجلاً تسويةً تضر الثقافة ذاتها ضررًا بليغًا. وليس هدفنا هنا اتخاذ موقف إيجابي أو سلبي في هذا الجدل، بل إظهار تحوُّر مراكز اهتمام الفرنسيين دون أن نغفل، ونحن نفعل هذا، عن أن أخذ المعطيات الإحصائية في الحساب يسهم في هذا التهوين المنتشر الذي طالما تعرض للتنديد.

- **ازدياد تَفَرُّد الممارسات**

هناك واقعة لاحظها محللون عديدون، [منهم] "ليوتار" **Lyotard** أو "ليپوفيتسكي" **Lipovetsky**، وهي أن الدائرة الشخصية تنزع إلى شغل حيز كبير. والممارسات الثقافية لا تفلت من هذا المُعْطَى الجديد، ألا وهو أن: المكان المحدود والمغلق الذي هو "بيتك ومطرحك" يصبح النقطة المركزية لأوقات الفراغ. والجمهور، وهو أبعد ما يكون عن تكوين كيان، لم يعد يكوِّن إلا سلسلة من المجموعيات **ensembles** المتناثرة التي تجتهد البحوث بعمل لا يخلو من العسر في الإحاطة به: لا العد بعدادات القنوات التلفزيونية **audimat** المركبة على البيوت المتطوعة، ولا تقنيات القياسات الاحتمالية نهارًا تبدو مقنعة تمامًا.

ويشهد تطور مرات الخروج [خروج الناس إلى أماكن الثقافة] على هذا الانطواء على البيت. ويفقد المسرح والسينما والميوزيكهول والمرقص العام والمباراة الرياضية جمهورها بشكل منتظم منذ عام ١٩٧٣. صحيح أن مرات الخروج المرتبطة بالتعرف إلى الماضي تحقق تقدمًا ولكن على نحو أقل إثارة مما يريد هؤلاء أو أولئك إيهامنا به.

	نسبة الفرنسيين من سن ١٥ فأكثر الذين ذهبوا أو زاروا في خلال الاثني عشر شهرًا الأخيرة			نسبة الممارسين الذين ذهبوا أو زاروا خمس مرات فأكثر في خلال الاثني عشر شهرًا الأخيرة		
تاريخ الاستطلاعات	١٩٧٣	١٩٨١	١٩٨٨	١٩٧٣	١٩٨١	١٩٨٨
سينما	٥٢	٥٠	٤٩	٥٨	٦٠	٥٣
احتفال في سوق	٤٧	٤٣	٤٥	١٥	١٢	١٠
متحف	٢٧	٣٠	٣٠	١٥	١٤	١٦
مَعلم تاريخي	٣٢	٣٢	٢٨	٢٢	٢٠	٢٤
رقص جماهيري	٢٥	٢٨	٢٨	٣٧	٢٩	٢٣
مباراة رياضية	٢٤	٢٠	٢٥	٤٧	٤٥	٤١
معرض تصوير أو نحت	١٩	٢١	٢٣	١٥	١٧	١٩
حديقة حيوان	٣٠	٢٣	٢٢	٤	٦	٦
مسرح هواة	١٠	١٢	١٤	٥	١٠	٩
مسرح محترفين	١٢	١٠	١٤	٢٥	١٧	١٥

كونسير روك أو چاز(١)	٦	١٠	١٣	١٥	٢١	٢٢
عرض رقصات فولكلورية	١٢	١٢	١٢	٦	٥	٩
ميوزيكهول، منوعات	١١	١٠	١٠	١٢	١٠	٥
سيرك	١١	١٠	٩	(٢)	(٢)	(٢)
كونسير موسيقى كلاسيكية(٢)	٧	٧	٩	١٤	١٦	١٦
عرض رقص محترف	٦	٥	٦	(٢)	(٢)	(٢)
أوپريت	٤	٢	٣	(٢)	(٢)	(٢)
أوپرا	٣	٢	٣	(٢)	(٢)	(٢)

- كل الأرقام الواردة في هذا الجدول نسب مئوية إلا الموضوعة بين قوسين فأرقام ملحوظات هامشية.

---

(١) بعض العناوين ليست متطابقة في كل الاستطلاعات بل قد تختلف من استطلاع لآخر: فعنوان "موسيقى كبيرة" حل محله "كونسير موسيقى كلاسيكية" و"عرض باليه" حل محله "عرض رقص" في عام ١٩٨٨؛ "كونسير موسيقى پوپ وفولك وروك وچاز" جرى شطرها إلى شطرين "كونسير روك" و"كونسير چاز" في عام ١٩٨٨

(٢) أرقام لا اعتبار لها لأن الأعداد ضعيفة ضعفًا مفرطًا.

ممارسات الفرنسيين الثقافية ١٩٧٣-١٩٨٩

جدول مأخوذ من

Pratiques culturelles des Français 1973-1989, La Découverte, la Documentation française, 1990.

ممارسات الفرنسيين الثقافية ١٩٧٣-١٩٨٩

أنماط عديدة من العروض واضح أنها أهملت – تشهد على ذلك شيخوخة الجمهور– خلافًا لمرات الخروج إلى الموسيقى وبخاصة كونسيرتات الروك. وليس هناك بديل حقيقي يتمثل في صياغات أخرى جذابة. ولهذا فلا بد من الاتفاق على أن تطور الضواحي وما يرتبط بذلك من بعد مراكز الحياة الثقافية، والضغوط المالية أو الاستمتاع المريح بما يعرضه التلفزيون هي الأمور التي لها الغلبة. أما ما حدث مؤخرًا من مضاعفة عدد الأماكن الثقافية والمسارح وما إليها من دور العرض، في المدن المتوسطة والضواحي، بعد صيغة العمل الثقافي التي أحاط بها الجدل في السنوات السبعينية فلا ينبغي أن تواري فشل دور السينما العديدة وما تلقاه من عنت في جمع جمهور لها.

وعلاوة على ذلك فالاستماع الجماعي إلى الموسيقى والفيلم السينمائي بل والتليفزيون نفسه – وهو الجهاز الذي كان حتى ذلك الحين بصفة خاصة قاصرًا على الاستخدام العائلي – تخلى عن مكانه لممارسات إما أن تكون انفرادية أو على الأقل صادرة عن أفراد غير سلبيين يركزون اهتمامهم على الاختيار. وآية ذلك: أسلوب الاستماع المتنقل بين البرامج واستخدام الشاشة الصغيرة الشخصي بالنقّال الريموت وامتلاك عدة أجهزة تلفزيون في داخل الأسرة الواحدة (حوالي ٣٥% من البيوت اليوم) والالتجاء إلى أجهزة التسجيل (٤٧%) وفيضان أجهزة التلفزيون المحمولة والمتنقلة. وما حدث مؤخرًا من تعدد في القنوات المتخصصة على الكابل وقناة "أرتي" **ARTE** ذات المقصد الثقافي التي أنشئت على الشبكة الهيرتسية، كل هذا يسهم في هذا التشيظى الذي اعترى الأذواق.

والموضة تخضع لهذا المنطق طائعة. فقد جاء التفرد بعد التنميط. فقبل خمس وعشرين سنة كان العديد من الشباب يلبسون چينس نمطي متطابق، أما اليوم فمن الممكن أن تتشظى الماركة الواحدة وتتفرد إلى نحو عشرين شكلاً. أما الخيّاطون الذين يأخذون في اعتبارهم أذواق الشارع ليطبقوها على الأزياء الرفيعة

وللجاهز فهم يعمدون إلى التشكيلة ويعددون صيغ الملبس الممكنة. فهذا العصر هو عصر الـــ "لوك" **look** والتنويع.

• **أوسطة médiatisation مفرطة**

هناك مشكلة أخرى تواجه الاقتراب من الممارسات الثقافية الحديثة، مشكلة تقوم على أن تطورها يرتكن إلى طفرات تكنولوجية تخضع لها الوسائط **médias**. ولقد وصل الأمر إلى حد الخلط بين ما ينتمي إلى الثقافة، أي نقل الأشياء الرمزية وبين الصناعات التي تتولى نقلها[١]. والصيغة الجديدة التي جاءت في "أكتويل" **Actuel** أعــلنت أن "السنوات الثمانينية ستكون نشيطـــة وتكنولوجية وبهيجـــة". ولم تخطئ: فهذا هو عصر التنوع الوسائطي.

في مجال الراديو أحدث تعديل الذبذبات ربكة. فقد تكاثرت الإذاعات الحرة، ثم الإذاعات المقرصنة كصدى لإذاعة راديو فرنسا **Radio France** منذ بداية السبعينيات. وجاءت بعد الإذاعات الحرة التي غالبا ما كانت مرتبطة باتحادات، بلا دعاية، منذ بدايات السلطة الاشتراكية، إذاعات محلية خاصة تسيطر عليها بعض الأسماء البراقة: "إن إر چي" **NRJ** "سكايروك" **Skyrock**، "إر إف إم" **RFM**... ولها جمهورٌ شبابي مخلص بين عصر اليوم وبداية المساء، يجتذبه مزج الموسيقات والأخبار السريعة. والتصنيف في الاستماع الإذاعي يجري أولاً وقبل كل شيء آخر بناء على العمر.

في قلب الطفرات الوسائطية نجد الصوت، ولكننا نجد أيضًا الصورة. وتزايد الاستخدام المنظومي للصور المركبة ومؤثرات الليزر. والعروض الحية، عروض "چان

---

(١) الخلط بين أمرين، هما: (١) الثقافة (٢) الصناعات الثقافية. (المترجم).

ميشيل چار" **Jean-Michel Jarre** وعروض "فيليپ ديكوفليه" **Philippe Decouflé** بمناسبة ألعاب "ألبرتڤيل الأوليمبية" في عام ١٩٩٢ تعترف منها اعترافًا واسعًا. أما بالنسبة إلى الڤيديوكليپات الأولى فقد أُنتجت في فرنسا في عام ١٩٨١. وهي إذ تحل محل الـــ "چيوك بوكس" **juke-box** تشجع المطربين وتسعد الـــ "إم سيس" **M6** وعدد من القنوات القائمة على كابلات. والـــ "كليپ" – هذا التتابع الموجز والسريع بصفة عامة – أصبح يسيطر في مجال "الوسائط" وينقل العدوى إلى الممارسات الفنية. وهو وقد استقى نموذجه من الإعلانات، يفرض نوعه في البرامج التلفزيونية – حيث ينبغي الإسراع والإكثار من الفقرات – كما يفرضه في مجالات تبدو في ظاهرها أكثر بعدًا. فالسينما في الثمانينيات تتسم بجماليات مستلهمة بوضوح من "الكليپ". وهذا هو "چان-چاك بينيكس **Jean-Jacques Beineix** " قد لجأ إليه في **Diva et 37° 2 le matin**. ثم هذا هو "لوك بيسّون" **Luc Besson** يتبع خطاه في (**Subway** و **Le Grand Bleu**). وهكذا أصبحت السينما مساوية لإنتاج صور مطبوعة بطابع الرغبة والدهشة والإعجاب.

وأخيرًا عند بزوغ فجر التقدم التقني، في قلب الوسائط المختلفة، تطورت الرقمية: دخلت مضمار التجارة في فرنسا منذ عام ١٩٨٣ أقراص مدمجة سمعية رقمية، وفضل الناس فيما يبدو التلفزيونات الرقمية على التلفزيون الذي كانت صورته قد وصلت إلى درجة عالية من الوضوح، ودخلت أجهزة الراديو الرقمية مرحلة التجريب، وأقراص الـــ "سي دي روم" **CD-ROM** أو الأقراص البصرية الرقمية – هذه السجلات الهامدة القادرة على اختزان عدد مذهل من المعطيات التي تزخر بها المتاحف والمكتبات–، و"نوميريس" **NUMERIS** شبكة الخدمات المتكاملة التي تمزج الألفاظ والكتابات والصور الثابتة أو المتحركة. إن ما جرى عليه التحوير ليس فقط نوعية الإدراك بل أيضًا الوصول إلى الفن وإلى المعارف.

• **مصير المكتوب والنقل التقليدي للمعارف**

كيف يمكن أن تدخل القراءة مندمجةً في هذا المؤتلَف من ضروب التقدم التكنولوجية؟ والقراءة التي يطالب بحقهـا "فيليپ سولـرس" **Philippe Sollers** أو "مارك فومارولي" **Marc Fumaroli** من منظور أوقات الفراغ هذه المستترة والمحتمل أن تغذي المعرفة، فهي لذلك تتعرض لتأثيرات الأوسطة **médiatisation** من قبيل فردنة **individualisation** الاستهلاك. في غضون عقد الثمانينيات لم تزد النسبة المئوية للقراء على مستوى الشعب؛ كبار القراء قل عددهم، وجمهور القراء في طريق الشيخوخة كما يبين تراجع القراءة في الشريحة العمرية ١٥-٢٤ سنة. وإذا كان هناك جمهور من المستبعدين من القراءة - مزارعين وعمال وأرباب معاشات - قد أصبحوا يهتمون بالكتاب، فربع الفرنسيين لم يطالع كتابًا واحدًا في عام ١٩٨٨. أما الكتب التي قُرِئت، فأصبحت قراءتها تبعد على نحو متزايد عن مطالعات وقت الفراغ، وتميل إلى أن تكون إجابة عن تساؤلات منصبة على ظواهر مجتمعية وممارسات مهنية. ومن الضروري أن نحدد تفصيلات وفروقًا لونية، فهناك إلى جانب النجاحات الكبيرة التي تحصدها نوعية المقالات أو نوعية الكتيبات البامفليتات (أعمال "چاك أتّالي" **Jacques Attali** مثلاً) كتب تحقق مبيعات طيبة، هي السِّيَر والروايات التهويمية التي غالبًا ما تكون متوجة بجوائز أدبية تعمل، أكثر من أي وقت مضى، عمل المرجعيات.

ويشهد تطور الصحافة على أمرين في وقت واحد، من ناحية: هذه الصعوبة التي يواجهها المكتوب - في عام ١٩٣٩ كان عدد الصحف اليومية ١٧٥ صحيفة وأصبح اليوم ٧٠ - ومن ناحية ثانية: الالتصاق بمشكلات العصر وفردنة

individualisation الممارسات. نصف الفرنسيين يقرأ الصحف، وأفضل نجاح تحققه الصحف الإقليمية التي تهيمن عليها مجموعات قوية مثل "هيرزانت"**Hersant** (صحيفة "ويست فرانس" **Ouest France** [= غرب فرنسا] كانت طبعتها ٧٦٥٠٠٠ نسخة في عام ١٩٨٨، وصحيفة "لو باريزيان" **Le Parisien** [= الباريسي] ٣٨٥٠٠٠) والمجلات المتخصصة. ٨٤% من الفرنسيين صرحوا بأنهم يطالعون المجلات المتخصصة بانتظام.

ومن بين هذه المجلات تمثل الصحافة النسائية **la presse féminine** رمزًا على البحث الهادف عن جماهير وعلى التركيز الاقتصادي القوي. هكذا انطلقت في السنوات الثمانينية مجلات "بيبا" **Biba** و"كوسموبوليتان" **Cosmopolitan** و"ڤيتال" **Vital** بغية تجديد صورة المرأة: التي ستكون "امرأة عليا – سوبرومان **superwoman** – مُركَّبة" على العالم. وفي نهاية عقد الثمانينيات كانت هناك عودة إلى أشكال أكثر تقليدية متمثلة في مجلات "فام أكتويل" **Femme actuelle** و"بريما"**Prima** و"ماكسي"**Maxi**.

وهكذا أصبحنا بهذه السياسة بعيدين عن شرفة الحصن التي تستغل صورة امرأة تكون مرة أمًا ومرة أخرى امرأة لعوبًا أو امرأة خارقة أو امرأة محترفة أو امرأة نمطية من الستينيات. في هذا الإطار تعاني الصحف اليومية القومية الكبيرة: بعضها تلاشى مثل "لو ماتان دي باري" **Le Matin de Paris**، وبعضها لاقى ما لاقى من صعاب – "لومانيتيه" **L'Humanité**، وبعضها أحسن التخلص من المأزق بإصدار العديد من الملاحق والصياغات الجذابة كما فعلت صحف "لو موند" **Le Monde** و"لو فيجارو" **Le Figaro** و"ليبراسيون" **Libération**.

والمدرسة؟ المدرسة التي يهيمن عليها المكتوب تُبَلْوِر الحوارات. وإذا لم تعد هدف ألوان النقد الجذري والمساءلات المنصبة على وظيفتها كما كانت الحال في

السبعينيات، فهناك تساؤل عن مضمونها وسوء أدائها، وهــذا هو شأن كتــاب **Tant qu'il y aura des profs** = *طالما سيكون هناك أساتذة* تأليف هيرڤيه هامون" **Hervé Hamon** و"پاتريك روتمان" **Patrick Rotman** (١٩٨٤). ومن الناس – من قبيل "پول جوت" **Paul Guth** أو "چاكلين دي روميي" **Jacqueline Romilly** – من يأخذون على المدرسة فشلها في مهمتها المتمثلة في نقل المعارف الأساسية وإمداد مواطن المستقبل بثقافة "الإنسان الفاضل **l'honnête homme**". وهم يشددون على ضرورة إصلاح تعليم المعارف الابتدائية التي يحوم الشك حول تعرضها للإهمال. وتلك قضية خاسرة كما يفند "كريستيان بوديلو"**Christian Baudelot** و"روچيه إيستابليه" **Roger Establet** اللذان يحرصان على إثبات أن "المستوى يرتفع"**Le Niveau monte** وهذا هو عنوان كتابهما الصادر في عام ١٩٩٠. وهناك على العكس من ذلك من يستحضر نزوع المدرسة إلى التوجهات العتيقة، وعدم فاعليتها في التصدي للفشل المدرسي. والمدرسة في نهاية المطاف في قلب نفس الحوار الذي يثير أتباع التعميم الديموقراطي للثقافة وأتباع مفهوم نخبوي للثقافي.

رهانات نهاية القرن

- **هل تتعثر دمقرطة الممارسات الثقافية؟**

الإجابة عن السؤال المزعج عما إذا كانت الممارسات الثقافية قد عُمِّمت على نحو ديموقراطي إجابة مركبة. لا يزال الوضع القائم يشهد يقيناً استمرار ممارسات متمايزة، من قبيل كونسير الموسيقى الكلاسيكية أو المسرح. والدراسات وتأثيرات الأسرة والأصدقاء هي التي تلعب – أكثر من المهنة – دورًا حاسمًا في الوصول إلى "الثقافة المنماة": هذه هي خلاصات الدراسات الإحصائية التي أجريت منذ الستينيات والتي سيطرت عليها فكرة فشل التعميم الديموقراطي للثقافة.

إلا أن السؤال عن الدمقرطة الثقافية يمكن فهمه على نحو آخر. أولاً على المستوى الإحصائي: هناك مؤشرات عديدة تبين منذ ١٩٨٩ تنامي سلسلة من الممارسات. الممارسات الفنية للهواة تتطور تطورًا ملحوظًا بالنسبة إلي الشباب وبالنسبة إلى من تجاوزوا الخمسين. كذلك تزايد عدد العروض الحافزة إلى مشاركة الأهالي: عروض في الشوارع، عروض صوت وضوء، مهرجانات وزيارات إلى المواقع التراثية. وبصفة عامة تزايد التردد على المنشآت الثقافية، وكان من الضروري تفسير هذا التطور أيًا كان الأمر على أنه تضخم في الكوادر والمهن الإنتليكتوالية العالية في قلب الشعب أكثر من تفسيره على أنه انتشار فعلي لهذه الممارسات. ومن الممكن أن تسير في الاتجاه نفسه ملاحظة زيادة طفيفة في التردد على السينما تُوَاري انكماش تردد العمال على الفن السابع. وينبغي على أية حال التشديد على الانتشار العام لأجهزة الانتشار الثقافي: في عام ١٩٧٧ كان ٧٤% من الفرنسيين يمتلكون مجموعة "هاي في **hi-fi**"؛ وزاد عدد المتنقلين بين القنوات بنسبة ٤٥% بين عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٧ كما زاد عدد قراء الأقراص المدمجة في الفترة نفسها بنسبة ٦٧%. أما "فورة الرواج الموسيقية **boom musical**" التي صُوِّرت في الستينيات على أنها علامة من العلامات الجوهرية "للثقافة الشابة" فإنها لم تستمر فقط، بل انتشرت في مجموع المجتمع الفرنسي.

ومشكلة الدمقرطة الثقافية تُحيل إلى قراءةٍ بمفردات التباينات الاجتماعية. إلا أن التوزيع الثقافي لا يجري فقط حسبًا لمعايير اجتماعية بل يجري بين الأفراد في الشريحة الاجتماعية الواحدة. بل هناك أيضًا تغيرات قوية في ضروب السلوك الثقافي لدى الفرد الواحد بحسب السياقات، وبحسب مساره الاجتماعي السابق، ورغبته في الأخذ أو الترك.

الممارسات الثقافية في فرنسا بين عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٧

	النتائج على شكل نسب مئوية	نسبة الفرنسيين من سن ١٥ سنـــة وما فوقها الذين ذهبوا أو زارو في أثناء الاثني عشر شهرًا الأخيرة
تاريخ الاستطلاعات	١٩٨٩	١٩٩٧
شاهدوا التلفزيون يوميًا	٩٠	٩١
أو تقريبًا يوميًا	٧٣	٧٧
متوسط المدة	١٩ ساعة	٢١ ساعة
شاهدوا كاسيتات ڤيديو	٢٤	٦٦
سمعوا الراديو يوميًا	٨٥	٨٧
أو تقريبًا يوميًا	٦٦	٦٩
سمعوا أسطوانات أو كاسيتات	٧٣	٧٦
يوميًا أو تقريبًا يوميًا	٢١	٢٧
استخدموا ميكروكومبيوتر في		١٤
نطاق أوقات فراغهم يوميًا		٤
أو تقريبًا يوميًا		
يقرءون صحيفة يومي يوميًا	٧٩	٧٣
أو تقريبًا يوميًا	٤٣	٣٦
يقرءون مجلة بانتظام	٨٦	
قرءوا على الأقل كتابًا واحدًا	٧٥	٧٤
١-٩ كتب	٣٢	٣٤

١٠-٢٤ كتابًا ٢٥ كتابًا فأكثر امتنعوا عن الإجابة	٢٥ ١٧ ١	٢٣ ١٤ ٣
مارسوا الغناء أو العزف مع منظمة أو مع أصدقاء	٨	١٠
مارسوا هواية غير الموسيقى منها كتابة يوميات خاصة حميمة، تسجيل أفكار كتابة قصائد أو قصص أو رواية تصوير أو نحت أو حفر ممارسة حرفة فنية يدوية مسرح رسم رقص	٢٧ ٧ ٦ ٦ ٣ ٢ ١٤ ٦	٣٢ ٩ ٦ ١٠ ٤ ٢ ١٦ ٧
استخدموا آلة تصوير كاميرا أو كاميرا ڤيديو بالتسجيل	 ٦٦ ٥	 ٦٦ ١٤
سينما	٤٩	٤٩
متحف	٣٠	٣٣
مكتبة أو مكتبة وسائط	٢٣	٣١
مسرح	١٤	١٦

معالم تاريخية	٢٨	٣٠
عرض رقص محترف	٦	٨
كونسير موسيقى كلاسيكية	٩	٩

المصدر: إدارة الدراسات واستشراف المستقبل. وزارة الثقافة.

ومن هنا فالبحث عن ترابط لا يكفي، والأصح أن يستهدف الاهتمام "العمليات الاجتماعية المتعددة" ("برنار لاهير" **Bernard Lahire**). وآية هذا العصر المتسم بسمة نهاية القرن، هو أن ساعة الانتقائية**éclectisme** دقت، هذه الانتقائية التي يجسمها "تييري أرديسون" **Thierry Ardisson** في برنامجه التلفزيوني **Tout le monde en parle** = *كل الناس يتكلمون عنه*، الذي يناصر خلط الأنواع. والتشديد الذي يأخذ به علم الاجتماع الحالي ينصب على التنوعات و"التنافرات" يُحيل إلى صميم شكل المجتمع الفرنسي الذي يتسم بالتمايز الشديد وبأنه في الوقت نفسه موضع حراك اجتماعي وجغرافي. وهكذا فقد تزايد انشطار الممارسات الثقافية.

- **ثقافة شاشات وأصوات**

تتسم الفترة الممتدة بين عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٧على نحو خاص بصعود بالقوة للصور. هكذا دخل المجتمع الفرنسي – ولكن ليس وحده – عصرًا جديدًا في استهلاك المرئيات. واتخذت ترجمته في البداية سمة تضاعف عدد وسائل الوصول إلى الصورة. في عام ١٩٩٧ كان نصف البيوت الفرنسية تقريبًا يمتلك تلفزيونًا؛ ثم جاءت أجهزة التسجيل أولاً (٦٦% من البيوت تزودت بها) ثم، حول عام ٢٠٠٠،

زاد عدد قراء أقراص الـــ "دي في دي"DVD زيادة خلابة (۳۷% من البيوت الفرنسية مزودة بقارئ "دي في دي" DVD في نهاية عام ۲۰۰۲ أي أن عدد أجهزة قراءة أقراص"دي في دي" DVD وصل إلى ٩ملايين)؛ ودخلت أجهزة الميكروكومبيوتر المستخدمة في أوقات الفراغ الحيازة الخاصة دخولاً ضخمًا (۲۷% من البيوت الفرنسية مزودة بها في نهاية عام ۲۰۰۱).

وتعددت أنماط الاستقبال: فالكونسير من الممكن أن يؤدي إلى خروج إلى الحفل، كما يمكن أن يؤدي إلى شراء قرص مدمج أو قرص من أقراص الـــ "دي في دي" DVD، ومن الممكن أن يظهر الشغف بالموسيقى في شكل الاختلاف إلى مهرجان، أو في شكل مشاهدة كليبات أو قراءة موقع انترنت، ومن الممكن أن يظهر استحسان فيلم سينمائي أو برنامج تلفزيوني في شكل شراء منتجات مشتقة. والألعاب الإلكترونية التي تــمارَس على أجـــهزة وكومبيوترات و"جيمبويـــز" game-boys أو تليفونات محمولة من شأنها أن تزيد غمرة انهمار الصور.

وأخذت استخدامات صوتية وبصرية جديدة تستقر شيئًا فشيئًا. وأصبحت ممارسات الاستماع الصوتي البصري على نحو متزايد فضفاضة، شجعها على ذلك التعامل بالريموت الذي اتسع استخدامه في مطلع التسعينيات. وانطبعت الاستخدامات بالطابع الشخصي: التوفيق الدقيق للأفلام بفضل أقراص الـــ "دي في دي" DVD؛ تحميل الموسيقى على الـــ "إم بيه تروا" MP3 بما يتيح التصحيح والتوليف والمعالجة الجديدة. فتمحيص الاستخدامات يدعو إذن إلى النظر إلى المستهلِكين.

ولا ينبغي بالقدر نفسه إنكار قوة المنتجين في العرض الفني: في عام ۲۰۰۲ كان القائمون بالعمل في الـــ "إن إر جي" NRJ على سبيل المثال قد انتقوا ۹۲% من المواد التي أنتجها الكبار. كان المنتجون عن طريق الاختيار وضبط العيار

يؤثرون تأثيرًا واضحًا جليًا في مفضليات الجمهور. ولهذا اتجه تنوع العرض على ما يبدو إلى الانكماش وهو ما تشهد عليه الطبعات المعادة والمختصرات "الدايچست" **digests** أو أشكال أخرى من "المختار" **best of**. وهناك جزئية لابد من التنويه بها وهي أن بعض البنيات الصغيرة المرتبطة بعالم الاتحادات أو العالم الجامعي تتعايش مع بيوت الإنتاج الكبيرة وتسمح بالتجديد. ومن الممكن التنويه بالملحوظة نفسها فيما يختص بقطاع النشر. هناك – من ناحية – التجميع الذي اشتدت قوته اشتدادًا جليًا والهوس بـــ "القيمة" المالية الذي أفاض "أندريه شيفران" **André Schiffrin** في إيضاحه بشأن النشر الأمريكي والذي انتهى إلى السعي إلى "الأكثر بيعًا" **best sellers** وإلى الضربات الوسائطية؛ وهناك- من ناحية ثانية – دور النشر الصغيرة التي يتزايد عددها والتي تسهم إلى اليوم في تنويع الإنتاج.

هل نشهد خصخصـــة للاستخدامـــات؟ إن مصطلح "هاوس ميوزيـــك" **house music** = موسيقى البيت – الذي بزغ في نهاية الثمانينيات – يجعلنا نتخيل ذلك. وتقنيات التأليف الموسيقي بالكومبيوتر، من قبيل "السَّمپلينج" **sampling**، تقنية النسخ واللصق الصوتي، تدعونا إلى أن نستخدم في تفكيرنا مفردات الانطواء على الدائرة البيتية الخاصة. ثم إن الحد الفاصل بين المحترفين وبين الهواة المشغوفين قد زاد صلابة منذ ذلك الحين. إلا أن تفضيل الحيِّز البيتي لم تؤد إلى انخفاض العروض الجماعية وبخاصة لأنها وجدت أشكالاً متجددة (حدائق الملاهي الجذابة، الحفلات الغنائية المسائية بتقنية الكاراؤكيه **karaoké**). ولكن الانطواء على الدائرة البيتية الخاصة استمر على حساب دوائر الألفة الاجتماعية واللقاءات العائلية والأصدقاء. والتلفزيون علاوة على ذلك وبالرغم من تزايد القنوات احتفظ بكامل قدرته على تجميع الناس. وبهذا المعنى فليس التلفُزيون "فقط أداة ترفيه بل يظل مكوِّنًا لحيِّزٍ عام" (چويل رومان **Joël Roman**).

وبعبارة أكثر دقة نقول إن حيز الخصوصية وحيز العمومية متداخلان. فنحن نعايش من مَشاهد الواقع إلى تلفزيون الغث حركة مزدوجة:"خصخصت العمومية، وتعميم الخصوصية" (جويل رومان **Joël Roman**). ويتزايد وهن التمييز بين التجهيزات الجماعية وبين الأجهزة البيتية، كما يشهد على ذلك إتاحة الكتاب الموجود في دار الكتب القومية عن طريق خط كومبيوتر أو مضاعفة التقنيات البينية. أما استخدامات الانترنت فهي لا تعني فقط خصخصة. فالمادة الحاملة الداعمة **support** على حدود الشفهية (الدردشة تشات **chat**) والمكتوب (المواقع، البريد الإلكتروني) إذ تُلحِقُ صفحة من الـ "ويب" **web** بصفحة من جريدة أكثر مما تلحقها بصورة من التلفزيون، تتضمن وجودًا مشتركًا وبالتالي حيزًا عامًا جرى تكوينه.

إن القدرة على السير في قلب صور يغيِّر النظرة: ابتداءً من هذه اللحظة الاهتمام بالخبر هو الذي تكون له الهيمنة على حساب العمارة الداخلية التي تنظمه. فبينما كانت السينما تصنع "شاشة"، وتحدد مسافةً بين المتفرج وبين الفيلم، فإن اللاعب بألعاب ڤيديو إذ يتقاسم العمل والحركة مع الأشخاص، ينظر في شاشة أصبحت مرآة. واستعمال قرص من أقراص الـ "دي ڤي دي" **DVD** - علاوة على أنه يعوِّد المتفرج على صورة رقمية عالية الوضوح يتيح له حرية كبيرة في المشاهدة ويشحذ نظرته على نحو خاص بوجود مكافأة **bonus** ويشد إلى حب للسينما مقدمًا إليه قدرة متجددة على التبحر. وهناك ممارسات جديدة تنبثق أيضًا من استخدام شاشة السينما (في عام ٢٠٠٣، ٥٠٠ مليون صورة، من ٨ إلى ١٠ مليارات من الصفحات المستقلة على الـ "ويب" **web** العمومي، ٧ ملايين صفحة أخبار يومية من بينها ٧٠% لا تبقى أكثر من أربعة أشهر): إبحار في قلب صفحات الـ "ويب" **web**؛ البحث عن ارتباطات؛ أهمية النصية الفوقية؛ القدرة على التحوير وعلى تحريف المضمون. هكذا "عصر الأشياء الوسائطية النوعية - الفن، المعالم المعمارية، الأغنية، الفيلم - المرتبط بالتمييز الواضح للمواد الحاملة الداعمة **supports** (الصحيفة، القرص، البكَرة، الڤيديو) يترك مكانه لعصر الفيض المعلوماتي **flux informatif**: الراديو، التلفزيون، الإنترنت" ("إمانويل هوج" **Emmanuel Hoog**، مجلة "لو ديبا" **Le Débat**، مايو - أغسطس ٢٠٠٣).

النظرة يمكن أن تتحور نتيجة تجدد المواد الحاملة الداعمة **supports** [الصحيفة، القرص، البكَرة، الڤيديو إلخ]، ولكن أيضًا نتيجة لتجدد الأنواع. ويمكن أن نأخذ على سبيل المثال مشاهد الواقع التلفزيونية **Loft Story** التي تحيل إلى فئة الصور التي يصفها "ڤانسان أمييل" **Vincent Amiel** بأنها لا شأن لها بالجماليات، فهي تجعل الأسبقية للمواقف والتعليقات على حساب القواعد الجمالية (مستويات، أطر، زوايا الالتقاط...) والأرموزية **emblématiques** المتبعة في السينما أو حتى التلفزيون القائم على البلاتو.

الشأن الثقافي في السلطـــــة

إذا كانت الثقافة في السنوات السبعينية في مجموعها قد أهملها رجال السياسة، بل هجروها – حيث تراجعت الوزارة وأنزلت إلى وضع سكرتارية دولة في عام ١٩٧٢ – كما نقدها الإنتليكتواليون ورأوا فيها قناعًا غليظًا تتقنع به الإيديولوجيا البورجوازية، فمن المفارقات أن هذه الفترة شهدت ترسخًا نهائيًا للحرص على الشأن الثقافي في قلب المجتمع الفرنسي ممهدًا للإجماع في العقد التالي: في عام ١٩٨١ رفع الاشتراكيون الثقافة إلى درجة الأمر القطعي الثقافي.

ثقفنة السياسة

- **الترسيخ الاجتماعي للشأن الثقافي**

تحولت الثقافة تدريجيًا إلى رهان تاريخي وسياسي مع تطور الطموح إلى الشأن الثقافي تطورًا شاملاً لكل الوسائل والمقاصد. هذه الحاجة أخذها مأخذ الجد في النصف الثاني من عقد السبعينيات أناس فاعلون في الحياة الاجتماعية، وبخاصة في حركات الاتحادات والنقابات أثاروا بدورهم اهتمام الأحزاب السياسية.

ومن المؤكد أن تفكير الأحزاب في مفهوم العمل الثقافي أو السياسة الثقافية من الممكن أن يكون قد بدأ قبل ذلك بكثير، ولكن من الجلي أن هذه السنوات تسجل وعيًا أوضح بضرورة صياغة آرائها في الموضوع. هكذا، ما كاد الحزب الاشتراكي يجدد نفسه حتى سارع (في عام ١٩٧٣) بإنشاء سكرتارية قومية في مجال العمل الثقافي وعين في المنصب "چاك لانج" **Jack Lang** من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١؛ في عام ١٩٧٥ نظمت "لقاءات من أجل الثقافة" لتقرير إعادة توازن التأثير الثقافي للحزب الاشتراكي حيال ما يشبه الاحتكار الذي كان الحزب الشيوعي الفرنسي يمارسه على العالم الثقافي منذ عام ١٩٤٥. هذا الذي فعلته السياسة بأخذها الشأن الثقافي في الاعتبار يظهر على مستوى المحليات في صورة زيادة الميزانيات الموجهة للثقافة كما يظهر في الاستغلال الانتخابي الممكن للعمل الثقافي. كانت بعض المحليات رائدة وتُذكر بصفة عامة ديناميكية بلديات اليسار من قبيل "جرينوبل" **Grenoble** أو "لو هاڤر" **Le Havre**. ويبين مثال "أنِّيسي" **Annecy** كيف كان رد فعل الإرادة السياسية انطلاقًا من اتحادات ثقافية تشكلت على شكل جماعات ضغط. وكان العكس هو الذي يحدث أحيانًا فتكون الإرادة السياسية هي التي تلعب دور المحرك في المحليات الشيوعية بالضاحية الباريسية.

ثم إن دور التجمعات بالمحليات قد زاد نتيجة لوضع "ميشيل جي" **Michel Guy** – أول سكرتير دولة للثقافة إبان رياسة "ڤاليري چيسكار ديستان" **Valéry Giscard d'Estaing** – "مواثيق ثقافية" في عام ١٩٧٥. وتهدف هذه المواثيق الثقافية بالاتفاق مع المسئولين في المحليات إلى تشجيع مبادرات دقيقة محددة مرتبطة بحاجات مدينة أو محافظة أو منطقة: إنشاء مركز ثقافي، تجهيز مسرح، تنظيم أوركسترا... في بوردو مثلاً تم تجهيز مخازن "لينيه" **Lainé** في إطار ميثاق ثقافي. في عام ١٩٨١ عقد ٢١ ميثاقًا ثقافيًا. وفي منظور هذه السياسة الهادفة إلى التحلل من المركزية يندرج أيضًا إنشاء "إدارات محلية للشئون الثقافية" **DRAC** في عام ١٩٧٧.

وثمة طفرة جسيمة حدثت في اللحظة نفسها، ألا وهي: تشجيع الرعاية الخاصة للثقافــة. وليس مما يجوز التهوين من قيمته أن يكون "چاك ريجو" **Jacques Rigaud**، المدير السابق لـــ "چاك ديهامل" **Jacques Duhamel**، والرجل المقتنع بفعالية العمل العام في مجال الثقافة، هو الذي أمسك القلم وكتب مدافعًا عن تطوير قيام مؤسسات القطاع الخاص برعاية الثقافة في "الرعاية الثقافية ١٩٨٠". وهو ينطلق من الإقرار بأن الدولة، في فرنسا، منذ الحرب العالمية الثانية كان لديها الشغف والإمكانات للنهوض بالجزء الأكبر من التنمية الثقافية، ولم يعد لديها اليوم الإمكانات اللازمة لهذا الغرض. والدول تبذل جهدًا فوق الطاقة، وتبحث عن مراحل وعن مشاركين. ورعاية الثقافة في رأي "ريجو" **Rigaud** لابد من أن تُفهم بداهةً على أنها إجراء حر وأمر داخلي في المؤسسة.

إشباع عميق ومتزايد تدريجيًا للمجتمع السياسي (وبخاصة اليساري) بالخطاب الثقافي، نداء إلى الرعاية الثقافية الخاصة وإلى التجمعات المحلية. ودون أن نضخِّم استدلاليًا شيئًا هو الآن تغيُّر في روح الزمن لم يزل إلى الآن، فالثابت أن عددًا من هذه التطورات تأكدت في السنوات الثمانينية، في الوقت الذي كان فيه الاشتراكيون في الحكم، وأصبح فيه "چاك لانج" **Jack Lang** وزيرًا للثقافة.

• **الأمر الثقافي الإلزامي**

تولِّي "فرانسوا ميتيران" منصب رئيس الجمهورية هو صعود رجل الكلمة، رجل النور إلى قمة السلطة، رجل هو نقيض صورة اقتصادية معينة لمن سبقه. وشغل "چاك لانج" **Jack Lang** منصب وزير الثقافة هو قيام شخصية لامعة برعت من قبل في مهرجان نانسي، شخصية تعرف وتحب الاختلاف إلى البيئات الثقافية على الفور باعتبار السياسة الثقافية مجالاً مميزًا لتدخل الدولة ورهانًا رمزيًا

واقتصاديًا عاليًا. أمران يرسمان اختيارًا متفردًا كل التفرد في أوروبا وفي العالم ألا وهما: من ناحية: إرادتهما المشتركة المصممة على عدم التضحية ماليًا بالسياسة الثقافية ومن الناحية الأخرى الخطاب "الاستثقافي" **culturaliste** الذي ينطقان به أمام زملائهما حيث يريان في الثقافة القوة القادرة على حفز الطاقات في فترة الأزمات.

ويتطلب الوفاء بمثل هذا البرنامج مبالغ طموحة إلى أبعد حد. من الناحية المالية عبرت مضاعفة ميزانية الثقافة (التي أصبحت منذ ذلك الحين فوق ٠،٧ % من ميزانية الدولة بما في ذلك الأعمال الكبيرة، حتى إذا تعرضت لتقلبات نتيجة للظروف الاقتصادية أو السياسية: ٠،٧٦ % في عام ١٩٨٢و ٠،٧٩ % في عام ١٩٨٣ و٠،٨٤ % في عام ١٩٨٤ و٠،٩٣ % في عام ١٩٨٦ و٠،٨١ % في عام ١٩٨٨ و٠،٩٨ % في عام ١٩٩٢) رأس صعاب رمزيًا مقتربة من ١ % من الميزانية القومية، وأعطت الثقافة دورًا لم يتح لها من قبل. ولقد منحت شخصية وزيرها "چاك لانج" **Jack Lang** - بما اتسمت به من قبول واتزان، والمساندة المنظومية لرئيس الجمهورية، والطقم الإداري في الوزارة - السياسةَ الثقافية شرعيةً جديدة.

وتابعت الحكومة الجديدة أعمال فض المركزية التي بدأت في عصر"ڤاليري چيسكار ديستان" **Valéry Giscard d'Estaing** الذي استمر سبع سنوات بإنشاء "صناديق الحفز على الإبداع" (**FIACRE 1982**)"والصناديق المحلية للفن المعاصر" (**FRAC 1982**) و"الصناديق المحلية لمقتنيات المتاحف" (**FRAM 1981**). وقوانين فض المركزية الصادرة في عام ١٩٨٢ لها استحقاقات ثقافية ما دامت تنقل إلى المحليات مسئولية مؤسسات من قبيل دور الكتب المركزية التي لها صلاحية الإعارة. وفي المجالس البلدية، سواء كانت يمينية أو يسارية، تحقق الإجماع على صفة الأسبقية التي توصف بها الثقافة على نفس مستوى الاقتصاد. فالسياسة الثقافية تمثل إذن في مطلع التسعينيات رهانًا سياسيًا جوهريًا بالنسبة إلى المنتخَبين.

وفيلم L'Arbre, le Maire et la Médiatèque [= الشجرة والعمدة ومكتبة الوسائط] (١٩٩٣) إخراج "إيريك رومر" Éric Rohmer ينقد بأسلوب تهكمي هذا الجري وراء التجهيزات الثقافية التي أصبحت رموزًا دالة على عافية المدن وعلى حسن إدارة المحليات، وهو أمر ينحرف أحيانًا انحرافًا ظاهرًا إلى مبالغات مفرطة.

وجدد "چاك لانج" Jack Lang تأكيد ضرورة تنويع العناصر الفعالة المنخرطة في العمل الثقافي، وتشجيع الرعاية الثقافية الخاصة التي كانت في عصر "ڤاليري چيسكار ديستان" Valéry Giscard d'Estaing تعلن صراحة إرادة تخفيف التزام الدولة، وذلك من أجل تحسين ترابط الدوائر الاقتصادية والثقافية. وهكذا أنشئت مؤسسة تمويل السينما والصناعات الثقافية ضمانًا لتدخل البنوك في اقتصاديات الفن السابع. ولم تتعرض السلطة الاشتراكية من قريب أو بعيد بالتثبيط للرعاية الثقافية الخاصة غير الحكومية، بل على العكس شجعهـا "چـاك لانج" Jack Lang: في عام ١٩٨٩ جاء ١٥% من تمويل مهرجان أڤينيون من مصادر خاصة.

اكتسبت السياسة الثقافية إذن شرعيتها كلها: أفلم يُبق اليمين عندما عاد إلى السلطة في عام ١٩٨٦ على بنيات التدخل نفسها رغم كل شيء حتى إذا ضيق القروض قليلاً؟ واليسار الذي وُهب هذا الطموح الثقافي الإرادي، ما الذي يستطيع أن يعمله في الوقت الذي بدأت فيه سياسة الدمقرطة – التي هيكلت العمل الثقافي منذ ١٩٤٥ – بدأت تلوح كأنها ميثية أو مثل أعلى لا سبيل إلى بلوغه؟

توسيع الحقل الثقافي:

من الثقافة إلى "الكل الثقافي"

الوسيلة التي اختارها "چاك لانج" Jack Lang لكي يتابع المسيرة أيًا كان الثمن نحو الهدف المتمثل في الدمقرطة ستقوم في جوهرها على محو الهيكلة الهرمية الثقافية التقليدية التي تجعل الفنون الكبرى ضد الفنون الصغرى، وعلى ضم أنشطة تكامليًا في مجال الثقافة الذي لم تكن فيه.

• نحو جدارة الفنون الصغيرة بالاحترام

هكذا أصبحت الموسيقى (التي ليست كلاسيكية) والسيرك والفوتوغرافيا والرقص هدف ترقية سريعة نظّمتها وزارة "چاك لانج" **Jack Lang**.

ووجدت المنوعات والـ "روك" نفسها معترفًا بها شرعيًا، باحتفالات تؤكد كرامتها ونجاحها الجماهيري، في احتفالات "ربيع بورچ" **Printemps de Bourges** أو "ترانسموزيكال دي رين" **Transmusicales de Rennes** على سبيل المثال؛ لا يخف إليه الجمهور وحده في موعده، بل تأتي الوسائط حريصةً على الحضور للتعريف بأنماط مختلفة من الموسيقات والفرق التي كانت حتى ذلك الحين مهمشة.

كذلك التصوير الفوتوغرافي الذي ينحت جمالياته الخصيصة بين الفن والفنون التطبيقية يعيش هو الآخر نفس الارتقاء، فهذه هي احتفالات الـ "فوتوفولي" **Photofolies** تقام مرة كل عام عيدًا كبيرًا للصورة الفوتوغرافية، وهذه هي "المدرسة القومية للصورة الفوتوغرافية" أنشئت في مدينة "أرل" **Arles** وانعقدت فيها عامًا بعد عام "لقاءات" **Rencontres**؛ يضاف إلى ذلك "البيت الأوروبي للصورة الفوتوغرافية" الذي يمارس عمله في باريس.

وحصد السيرك، وهو فن جوّال بامتياز، ثمرات تجديد الحقل الثقافي حيث أقيم "مركز قومي لفنون السيرك" في "شالون سير مارن" **Châlon-sur-Marne** وتولى "اتحاد قومي لفنون السيرك" شئون المعونات المقدمة من الوزارة. هناك ديناميكية جديدة يبدو أنها تعيد الحياة إلى نشاط كان قبل بضعة أعوام يوشك أن يلفظ أنفاسه الأخيرة.

أما الرقص فقد ظل على سيرته الأولى التقليدية: مترجِمَ الموسيقى. ولكن الرقص الكلاسيكي توارى في الظل لصالح تعبيرات راقصة أكثر حرية وأكثر

شخصية، وعرف رقصٌ معاصر متأثرًا تأثرًا شديدًا بالرقص الحديث الأمريكي "modern dance" من "مارثا جراهام" **Martha Graham** إلى "كارولين كارلسون" **Carolyn Carlson** و"ميرس كانينجهام" **Merce Cunningham** – كيف يسيّرها في مسارها. منذ ذلك الحين أصبح الرقص المعاصر، الذي يضم في صميمه كذلك حركات الارتجال كما يضم الحركات اليومية أو خطوات أكثر مسرحية، يحقق نجاحًا له معناه (من خلال التردد على حلقات دراسية في الرقص وعلى صالات العرض التي تعرض البحوث المعاصرة) ويلقى على نطاق واسع تشجيع السلطات العامة: في عام ١٩٦٩ أنشئت "مسابقة بانيوليه في تصميم الرقصات" التي أصبحت تقوم عامًا بعد عام بتكريم المتميزين من شباب مصممي الرقصات؛ وأُوتي الرقص في مطلع الثمانينيات إدارة مستقلة في قلب الوزارة، وفي عام ١٩٨٤ وُلد في "أنچيه" **Angers** "مركز قومي للرقص المعاصر" **Centre national de la danse contemporaine**. ويترجم التقييم الحديث لشخصية مصمم الرقص وللرقص المعاصر بصفة عامة في البرمجة السنوية التي تحظى دائمًا بالنجاح على خشبة "مسرح لا ڤيل" **Théâtre de la Ville** الذي يقدم فرقاً مختلفة من قبيل "پينا باوش" **Pina Bausch** أو "أنّا-تيريزا دي كيرسميكر" **Anna-Thérésa de Keersmaeker** ومن الفرق الفرنسية فرقة "چان كلود جالوتّا" **Jean-Claude Galotta** وفرقة "كارين سابورتا" **Karine Saporta** وفرقة "ليسكيس لبوڤييه أوباديا" **"L'esquisse" de Bouvier-Obadia** أو فرقة "فيليب دي كوفليه" **Philippe Decouflé**. وتضاعفت أعداد الفرق الفرنسية الشابة ونجحت بصفة عامة في أن تثبِّت أقدامها في الأقاليم حيث تعمل في الوقت الحاضر وتتلقى من السلطات العامة دعمًا يمثل نصف ميزانيتها.

- **ضم "الصناعات الثقافية" إلى الحقل الثقافي**

باعتراف "چاك لانج" **Jack Lang** بمجالات مثل الموضة **la mode** والإعلان **la publicité** والتصميم **le design** وغيرها من الفنون الزخرفية

بأنها ثقافية أصيلة، تكون سياسةُ "چاك لانج" arts décoratifs arts décoratifs Jack Lang قد أخذت في اعتبارها طفرات طرأت منذ أكثر من عشر سنوات، هي: التشابك الوثيق بين الأنشطة الفنية والصناعات الثقافية. ومثال قطاع الإعلان في هذه الناحية واضح شارح: فى بعد أن تعرض للرفض المتعنت إبان السبعينيات تلقى وثائق الاعتماد والتشريف وخلق هو نفسه منظومة التكريس الخاصة به بمنح المبرزين في منطقة المينيرڤا "Minerve".

ومصطلح "الصناعات الثقافية" الذي يدل في آن واحد على تكنولوچيات وسائطية جديدة (المسجلات، وأجهزة الـــ "هاي في" chaîne hi-fi والـــ "ووكمان walkman...) وعلى أنشطة تتطلب سر صنعة فني ولكنها تُنتَج طبقًا لمنطقٍ تجاري (موضة، إعلان...) يظهر في خطاب "چاك لانج"Jack Lang ابتداءً من عام ١٩٨٣ ويشكّل منعطفًا إيديولوجيا مهمًا بعد سنتين من نضال ضد التأثير الأمريكي والتركيز الاقتصادي. وأصبح الرهان منذ ذلك الحين يتمثل في إعطاء بُعدٍ ثقافي لهذه المعطيات التكنولوجية الجديدة، وعدم اتخاذ سياسة متصلبة تؤدي إلى حفر هوة بين القطاعات المدعومة والقطاعات الخاضعة لمنطق السوق، وإحداث استقلال ذاتي للفن عن الاقتصاد. ولهذا اختار الفريق الاشتراكي مواجهة الواقع الثقافي في زمانه متحاشيًا بأي ثمن حصر الفن في جيتّو برج عاجي قاصر على النُخَب.

وتمثل الإجراء الآخر المتخذ بقصد إعادة تكوين الحقل الثقافي، والمكمل للإجراءات السابقة، في: محاولة تغيير العلاقة بين المبدع وبين المُشاهد/المستقبِل.

في مواجهة توسيع الحقل الثقافي على هذا النحو والفهم الواسع لمصطلح الثقافة، أقامت فعاليات الدولة الاشتراكية ساحة أشغال فسيحة تتجاور فيها التدخلات التقليدية والإجراءات التجديدية السائرة في التجديد إلى أبعد مدى.

إنجازات "عصر" چاك لانج Jack Lang

إذا نحن تصورنا أن السياسة الثقافية تتشكل بحسب ثلاثة خطوط يحددها "پاسكال أوري"Pascal Ory بـــ (١) الخط "الملكي" و(٢) الخط "الليبرالي" و(٣) الخط "الديموقراطي"، فإن وزارة "چاك لانج"Jack Lang تتميز بأنها اتبعت الخط الأول اتباعًا صارمًا، وأنها جددت نشاط الخط الثاني وأنها تراخت في الخط الثالث.

- **ساحات الرئيس**

النزعة الإرادية للدولة الراعية للثقافة التي يتطلبها الخط المَلَكي monarchique كانت دائمًا حاضرة في سنوات "چاك لانج"Jack Lang التي شهدت اكتمال مشروعات الحكومات السابقة الكبيرة، كما شهدت إطلاق "الأعمال الكبيرة" grands travaux (وهو قطاع تحول في عام ١٩٨٨ إلى سكرتارية دولة ملحقة بوزارة الثقافة أنيطت بـــ "إميل بيازيني" Émile Biasini) ولم يكـــن بعضها قد تم بـــعد. واكتمل إبان رئاسة "فرانسوا ميتيران" تنفيـــذ "مدينة العلوم والصناعـــات" La Cité des sciences et de l'industre وقد أدمجت في حديقة "لو پارك دي لا ڤييت" Parc de la Villette، ومحطـــة "لا جار دورسيـــه" La Gare d'Orsay وقد حُوِّلت إلى متحف القرن التاسع عشر، و"معهد العالم العربي" Institut du Monde Arabe. وأطلقت السلطةُ الاشتراكية مشروعات جديدة: "قوس الدفاع العظيم" ومبنى "وزارة المالية" في "بيرسي" و"أوپرا باستيي" Opéra Bastille، و"دار الكتب الكبرى" ومشروع "اللوڤر الكبير". الاستمرارية التي يحلو لهؤلاء وأولئك أن يشددوا عليها، في الغالب على نحو ساخر، بين لويس الرابع عشر وفرانسوا ميتيران، وتتمثل في عدد من السمات المشتركة التي تكوّن تحديدًا هذا المنطق الذي يسمونه المنطق المَلَكي monarchique، والذي يتضمن: المركزية

الباريسية التي تقويها كل هذه العمليات، والثقل المفرط للرئيس في اتخاذ القرارات، وتكلفة الإنجازات المتصلة بالهالة الشخصية - ٣٤ مليارًا بنود إنفاق مبدئية - والتي تستغل الناحية المبهرة في السياسة الثقافية. ولهذا كانت سياسة الأعمال الضخمة **grands travaux** موضع نقدٍ كثيرٍ حاد ومجادلاتٍ عديدة.

• الدمقرطة الثقافية تفقد سرعتها

كانت السياسة الثقافية منذ عام ١٩٤٥ تنضوي تحت شعار الدمقْرَطة **la démocratisation** التي قامت منها مقام المثل الأعلى الصريح. ولكن اتباع هذه السياسة طوال ما يزيد على ثلاثين سنة لم ينجح في تقليص الهيكل الهرمي الاجتماعي لثقافةٍ ما تزال دائمًا، بحسب الإحصائيات، شديدة الانتقاء. فهامش مناورة السلطات العامة يجد نفسه محدودًا بين الأثقال الاجتماعية من ناحية وبين قوانين سوقٍ للثقافةِ تعلن عن ضغوط متزايدة الحدة من ناحية ثانية. وهكذا نفهم أن الاشتراكيين، عندما آلت إليهم السلطة، وعلى العكس مما كان يمكن أن نتوقعه منهم بعد أكثر من خمسين سنة من "الجبهة الشعبية"، لم يرفعوا إلا نادرًا راية الدمقرطة؛ لم يتأكد الهدف باعتباره هدفًا.

ومع ذلك فمن المؤكد أن أعمالاً جرت وبخاصة تلك التي قامت بها "إدارة التنمية الثقافية". يمكننا أن نذكر من بينها تَسَارُع حرفَنة **professionnalisation** العمل الثقافي، والاستمرار - على درب استمرارية مبادرات "مارسل لاندوفسكي" **Marcel Landowski** - في السياسة الموضوعة لصالح التعليم الموسيقي وتنمية الأوركسترات المحلية: وأصبحت فرنسا على ما يبدو أكثر كلفًا بالموسيقى منها قبل ثلاثين سنة. وعلاوة على ذلك حققت الـ "أوبرا باستيي" **Opéra Bastille** الأصل

الذي نشأت على أساسه، على اعتبار أنها أوبرا "شعبية" هدفها، سيرًا على طريق "مالرو" **Malraux** المستقيم، تسهيل صعود جماهير جديدة إلى فن نخبوي شديد النخبوية. وأخيرًا في مجال السينما اهتمت "وكالة التنمية المحلية للسينما" بإقامة شبكة من دور السينما في المناطق المحرومة منها.

ويهدف هذا الاستعراض العام هنا، الذي لا يدعي الشمول، إلى بيان أعمال الدمقرطة التي جرت والتي لم يعد لها الطموح البروميثي لبيوت الثقافة كما تصورها "أندريه مالرو" **André Malraux**. وواقع الأمر أن هدف تحقيق أقصى انتشار للثقافة إذا كان قد ظل حاضرًا، فقد أصبحت السياسة الثقافية تهدف على نحو أكبر بكثير من ذي قبل إلى ضمان الظروف التي تسمح بإنتاج فني يتميز بالتنوع والجودة.

- **مساعدة الإبداع**

يحظى "المبدع" دونما تغيير بالتشريف في وقت وزارات "چاك لانج" **Jack Lang** المختلفة، ربما نتيجة لنقص المثقفين الإنتليكتواليين اليساريين الذين هجر أغلبهم طرقات السلطة. وشخصية "المبدع" مطاطة مثل الإبداع ومثل الثقافة ذاتها، أي أنها لا تنحصر في الفنانين بالمعنى التقليدي للكلمة، بل تضم كبار الخياطين ونجوم السينما والموسيقى وكبار طهاة فن الطهي الفرنسي. ومن البديهي أن تقديم المساعدة للإبداع لا ينحصر في التمييز الرسمي لمبدعيه.

هذه الأسبقية التي حُبي بها الإبداع أصبحت تترجَم في صميم قلب البنيات الإدارية للوزارة حيث جرى تقليص الوزن السياسي والمالي لإدارات الحفظ الثلاث وهي: التراث ودور المحفوظات والمتاحف، لصالح الإدارات الإبداعية وهي المختصة بالموسيقى، والرقص، والمسرح، والعروض، والكتاب والقراءة العامة.

أما بالنسبة إلى السينما فقد جرى إكمال منظومة دفع مقدم على أساس الإيرادات وذلك بمساعدات منوعة، وبخاصة للكتابة أو بمساعدات تمنح مباشرة لمشروعات معينة من صناديق تأتي مباشرة من خزينة الوزارة. بالنسبة إلى قطاع المسرح وهو المحرك الذي يحرك العمل الهادف إلى الدمقرطة وإلى تفكيك المركزية، هناك - إلى جانب المسارح المدعومة التي يؤدي ثقل الإدارة فيها إلى فتور متفاوت الشدة - تتجه السياسة الحالية بوضوح إلى تقديم معونات إلى الفرق التي تتلقى ١٧٠ منها دعمًا وتتلقى ٢٧٠ مساعدات أكثر تواضعًا. ومن الممكن في نهاية المطاف تفسير قانون السعر الواحد للكتاب الذي أصدره"چاك لانج"Jack Lang (١٠ أغسطس ١٩٨١) على أنه مساعدة للمبدعين بشرط اعتبار أصحاب المكتبات وصغار الناشرين المجيدين مبدعين، من قبيل "چيروم ليندون" Jérôme Lindon صاحب دار النشر "مينوي" Minuit مثلاً، أولئك الذين ناضلوا من أجل صدور هذا التشريع. فقد قامت الفكرة على أساس النضال، صحيح تمامًا أنه نضال انتهج نهج اقتصاد موجه قاس، نضال ضد المنافسة المحتدمة التي استرسل فيها الــ FNAC والكــبار منذ أن حرر مرسوم "مونوري" Monory (٢٣ فبرايــر ١٩٧٩) أســعار الكتب.

من الثقافة إلى الإبداع، بل إلى القدرة الإبداعية، من الأعمال الفكرية الكبيرة إلى الحركات اليومية، كل شيء أصبح على ما يبدو ثقافيًا. وهذه هي على الأقل القضية التي طرحها ضد سياسة"چاك لانج"Jack Lang إنتليكتواليون من قبيل "آلان فينكيلكروت" Finkielkraut في كتابه La Défaite de la pensée = هزيمة الفكر ١٩٨٧ يحللون ويثبتون من جديد "الامتصاص الانتقامي أو المتشفي للموضوع الثقافي (حياة العقل) امتصاصًا في الشأن الثقافي (الوجود العادي)". إن شجب انحراف "الكل الثقافي"[١] يستل حجته من الإغماط الذي أصبح مقبولاً من كل

---

(1) Le tout-culturel

الممارسات وكل القيَم لإنشاء خطاب "ثقافة في أزمة". إن نزعة الإرادية(١) الثقافية التي قام الاشتراكيون بتفعيلها وقام "چاك لانج" **Jack Lang** بتنفيذها منذ ١٩٨١ ثار حولها جدل مستفيض في أواخر العقد عندما تشكلت بنية تيار ليبرالي قوي سياسيًا وبصفة خاصة إيديولوجيًا. وهذه أدبيات ساخرة مستهجِنة توجه النقد ضد سياسة ثقافية غازية أو ترفض جذريًا كل ثقافة مدعومة، جرت بها أقلام كُتاب من "مارك فومارولي" **Marc Fumaroli** (مؤلف كتاب **L'État culturel** = الدولة الثقافية ١٩٩١) إلى "ميشيل شنايدر" **Michel Schneider** رئيس إدارة الموسيقى والرقص في وزارة الثقافة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩١ (مؤلف كتاب **La Comédie de la culture** = مهزلة الثقافة ١٩٩٣) لا تقف عند حد في تنديدها بالديماجوجية وبمهزلة "الدولة الثقافية" التي نمت في فرنسا من "الجبهة الشعبية إلى "چاك لانج" **Jack Lang** وجعلت من الثقافة "ديانة عصرية" جديدة. هذه المعارضة تتشكل حول رفض من ثلاث نقاط كبيرة يضاف بعضها إلى البعض أو يعارض بعضها بعضًا: رفض ليبرالي أصيل لثقافة دولة وتهديد لكل فن رسمي؛ ورفض تحول الثقافة إلى آلية في يد الاقتصاد. فاعتبار الثقافة محركًا للنمو حجــة كثيرًا ما استخدمها "چاك لانــج" **Jack Lang**. وتصل هاتان النقطتان النقديتان في نهاية المطاف بصفة عامة إلى نقطة رفض ثالثة أكثر جوهرية ألا وهي رفض النسبية الثقافية والتبني الرسمي لتعريف أنثروبولوجي للثقافة. ومسألة تعريف الثقافة والتضخم الدلالي للمصطلح رهانٌ يطبع بقوةِ السنوات الثمانينية ويبدو أنه يحدث التزامًا بمسئولية إنتليكتوالية. وعلينا بلا شك في هذا الجدال الذي غذته على نحو وفير صحافة متخصصة وعامة غير متخصصة أن نقرأ تشكيكًا حقيقيًا في شرعية قيام الدولة بالتدخل في الشئون الثقافية، وأن نقرأ فيه كذلك تصويرًا داخليًا مجدَّدًا للإنتليجنسيا الفرنسية، وأن نقرأ فيه ما هو أكثر من ذلك عمومية ألا وهو التساؤل القلِق عن الهوية الفرنسيــة.

---

(1) Le volontarisme culturel

وواقع الأمر أن الثقافة إذا كانت قد تحولت إلى هذه الدرجة من التعقد المحوري في هذه السنوات الاشتراكية، فإنما يعني هذا أنها تعبر عن السياسة في عالم انتليكتوالي يلبس الحداد على السياسة. الكلف المتعاظم باستذكار الماضي، والجدال المدرسي المعقد الذي لا سبيل إلى حل عقده، وإضفاء سمات ميثية على الجمهورية الثالثة، ترجمة المشكلات الاجتماعية الكبيرة إلى مفردات ثقافية (على سبيل المثال: الهجرة إلى الداخل وصياغاتها المتصلة منظوميًا بالهوية) كل هذه الأمور تشير على نحو مشابه إلى القلق من حدوث اضمحلال ثقافي، وهو شيء مروِّع لا يمكن احتماله في بلد ظل زمنًا طويلاً يرى هويته مطابقة لأمة أدبية وفنية عظيمة.

سياسات ثقافية بين شكوك واستمراريات

• دمقرطة، فض المركزية، شراكة

بعد عام ١٩٩٣ كان الوزراء الذين أنيطت بهم الثقافة، عندما يستقرون في مناصبهم، ينخرطون جميعًا، بشكل أو آخر، في الاستمرار فيما بدأه "جاك لانج" **Jack Lang**. وهذه هي حال "جاك توبون" **Jacques Toubon** (مارس ١٩٩٣ – مايو ١٩٩٥) الذي أبقى على النسبة المخصصة للثقافة من الميزانية العامة للدولة (٠،٩٥ %) على الرغم من أن الساعة لم تكن ساعة التجميل المالي ولا ساعة الأسبقية المعلنة للثقافة. وهو على التوازي يخص بالأسبقية ثلاثة مجالات: العمل القومي في الخارج والحفاظ على استخدام اللغة الفرنسية؛ تجهيز أرضية وسياسة المدينة (١١ مشروعًا كبيرًا على مستوى المنطقة؛ مشروعات على مستوى الحي)؛ تكوين وشحذ أحاسيس الجماهير تجاه الثقافة. على أية حال وبمساعدة التقشف المالي قل من المشروعات ما حقق الغاية منه.

فلما انتخب "چاك شيراك" Jacques Chirac في عام ١٩٩٥ على خليفة موضوع "الشرخ الاجتماعي" كان منتصف التسعينيات يندرج بالأحرى تحت شعار الخط القاطـــع. وطـــرأ تفكير بمـــفردات "تأسيـــس جـــديد" أجراه "فيليپ دوست-بلازي" Philippe Douste-Blazy وزير الوسط للثقافة في حكومة "ألان چوپيه" Alain Juppé (مايو ١٩٩٥-مايو ١٩٩٧). وتُرجم هذا التفكير إلى تشكيل لجنة يتولاها "چاك ريجو" Jacques Rigaud - المدير السابق لمكتب "چاك دوهامِل" Jacques Duhamel - الذي كانت أعماله تتمنى "أن تعطي من جديد نفسًا لسياسة ثقافية ألم بها شيء من الوهن والتكرار". ويؤكد التقرير المقدم في عام ١٩٩٦ من جديد شرعية النموذج الفرنسي لتدخل الدولة، مشددًا في الوقت نفسه على دور المحليات؛ وهو يشجب شكوك وزارة المالية ويقترح تجديد التنظيم الإداري ويقرر اعتبار التعليم الفني والثقافي "قضية قومية". وهو يشير أخيرًا إلى أن تحقيق الاتساق بين السياسات الثقافية والصناعات الثقافية أمر ملح. وبعد أن استخلص النتائـــج، انقطعت عملية التجديد في أعقاب حل الجمعية الوطنية فـــي عام ١٩٩٧.

وإذا كانت الأغلبية قد غيرت معسكرها، فإن الخط القاطع الصريح لم يرتسم بالنسبة إلى الوزراء التالين: "كاترين تروتمان" Catherine Trautmann (يونية ١٩٩٧- مارس ٢٠٠٠) ثم "كاترين تاسكا" Catherine Tasca (مارس ٢٠٠٠-مايو ٢٠٠٢). فباسم "الحلف الجمهوري" كان التشديد على الشراكة التي ظهرت في متابعة سياسة تفكيك المركزية، والحرص على إنشاء علاقات تعاقدية مع المحليات وبصفة خاصة انعقاد الإرادة على التزامات مؤسسات ثقافية بدلاً من الدعم ("ميثاق مهام الخدمة العامة للعرض الحي" ١٩٩٨). في عام ١٩٩٩ كان التقارب مع جمعيات التعليم الشعبي يعني نهاية الطلاق الذي يرجع تاريخه إلى عصر مالرو. ولقد تدخلت "كاترين تروتمان" Catherine Trautmann مثل سلفها لتأكيد دور

الدولة من جديد في الحفاظ على التعددية الثقافية في الوقت الذي كانت فيه عدة بلديات تحت سيطرة "الجبهة القومية" تشكك فيها. إلا أن ضغط المحترفين الذين نظموا مؤامرة حقيقية في عام ١٩٩٧ أضعف الوزيرة. وفي نهاية المطاف شهدت الشهور الأخيرة إتمام عدة مشروعات لعلم الآثار التمهيدي، وتقوية الشراكة مع التعليم القومي من أجل التعليم الفني، وتدعيم الإبداع في مجالات عديدة غير مسبوقة (أراضٍ جرداء، مصانع، مساكن محتلة...).

تعبير "عمل في الاستمرارية": يمكن استخدامه كذلك في حالة "چان-چاك أياجون" **Jean-Jacques Aillagon** الرئيس الأسبق لمركز چورچ پومپيدو، الذي لقي استقبالاً طيبًا من جانب المحترفين في مجال الثقافة، قبل أن يؤدي تمرّدٌ عام إلى ضعف شأنه. سعى الوزير مثل من سبقوه إلى تشجيع الالتجاء إلى الرعاية الثقافية الخاصة وتشجيع الاستقلال الذاتي للمؤسسات الثقافية الكبيرة. إلا أن تغير الموقف السياسي الذي اتخذه رئيس الجمهورية وحكومة "رافاران" **Raffarin** كانت له نتائج على السياسة الثقافية. فالخط الذي ترسمه أوامر رئيس الجمهورية تظهر فيه ثلاثة موضوعات بارزة: التراث وفض المركزية (تقرير"بادي" **Bady**) والعنف في التلفزيون (تقرير"كريچل" **Kriegel**) والتفكير في العرض الثقافي في التلفزيون (تقرير"كليمان" **Clément**). ولكن الضجر الذي سببه خفض الميزانية وإصلاح فترات الانقطاع بين العروض هما اللذان انتهى أمرهما إلى جرف الوزير بعد الانتخابات المحلية في عام ٢٠٠٤.

• أسئلة موجهة إلى السياسة الثقافية

في أثناء السنوات التسعينية تسيطر على الجدل بشكل متزايد الرهانات المرتبطة بالعولمة. ويتركز حول الدفاع عن "الاستثناء الثقافي" الفرنسي وبشكل

أوسع حول "الاستثناء الثقافي" الأوروبي. في عام ١٩٩٥ في لحظة جولة مفاوضات الجات **GATT** بأورجواي، ثم في عام ١٩٩٨ حول توقيع الاتفاق المتعدد الجوانب الخاص بالاستثمار "الأمي" **AMI**. وبشكل إجماعي جدًا يتضافر اليمين واليسار للدفاع عن الثقافة القومية في مواجهة الصناعات الثقافية الأمريكية، بينما يجد العالم السياسي حلفاء بين السينمائيين الفرنسيين والأوروبيين.

الموضوع الثاني الكبير الذي أحاط به التساؤل والشك ينصب على حدود الدمقرطة الثقافية. البعض يشدد على أن الخطاب الإنساني الشامل الساعي إلى تمكين أكبر عدد من الفرنسيين من الوصول إلى الأعمال، والقائم من "مالرو" إلى اليوم، يخفي نخبويته بشكل سيئ. والبعض يشددون على المشكلة المستعصية على الحل ألا وهي مشكلة الحد من التباعدات الاجتماعية في مجال الممارسات الثقافية، بينما يلاحظ آخرون كارهين اضمحلال الثقافة النخبوية والانفتاح على الممارسات البارزة. وعالم الاجتماع "فيليب أورفالينو" **Philippe Urfalino** يتحدث عن ضياع "بلاغة الوزارة الطنانة الرنانة" التي عبر بها "مالرو" **Malraux** و"لانج" **Lang** والتي بادت منذ ذلك الحين وحتى "رينو دونديو دي ڤابر" **Renaud Donnedieu de Vabres**، خليفة "أياجون" **Aillagon** في ربيع عام ٢٠٠٤.

كذلك يحتدم الجدل بين هؤلاء الذين يريدون تخليًا كاملاً واضحًا صريحًا من الدولة عن الالتزام، وحجتهم في ذلك التكلفة الغالية لتدخلها، وعدم فاعليتها النسبية وما ينجم عن ذلك من جمود وبين أولئك الذين على العكس يتجهون إلى الدولة على اعتبار أنها "دولة الرعاية الثقافية". وهكذا فالدولة مدعوة منذ عام ٢٠٠٢ من قبَل الشركاء الاجتماعيين للتدخل استنادًا إلى النظام النوعي للتأمين ضد بطالة العاملين على فترات متقطعة، وهي منظومة يجري بناء عليها، عن طريق الـ **UNEDIC**، تحميل جزء من تمويل الثقافة على اشتراكات أرباب المرتبات في القطاع الخاص.

ومن أجل وضع بديل لهذه المنظومة التي وُلدت في عام ١٩٣٦ للسينما، ثم امتدت في عام ١٩٦٤ ثم في عام ١٩٦٨ إلى السمعبصريات وإلى العرض الحي، وقد أصبحت في الرمق الأخير ماليًا نتيجة لتفجر العمالة في القطاع، ينادي البعض بأن تتحمل الدولة سد العجز. على أية حال اتجه المحترفون الغاضبون إلى سلطات الدولة، وساروا في عديــد من التظاهرات وعمدوا إلى إلغاء المهــرجانات في صيف ٢٠٠٣.

ما الخلاصة التي نخلص إليها عن السياسة الثقافية الفرنسية؟ الدولة الثقافية الفرنسية هي "نتاج ترسيب تاريخي" هي في آن واحد "ثمرة صعودٍ طويل متردد بالقوة" وانقطاعٍ أحدثه مجيء اليسار في عام ١٩٨١ وهو ما أعطى الوزارة بُعدًا جديدًا ميزانيًا وسياسيًا واجتماعيًا ("فيليپ پواربيه" **Philippe Poirrier**). في وقت واحد توحي المطالبة الملحة بـــ ١% من الميزانية العامة باستمرار ضعف الميزانية، وترد عمليات إعادة التنظيم المتتالية إلى صنوف من التحايلات الإدارية المميزة لتوسع الوزارة. وهناك شيء آخر ملحوظ وهو أن المحليات أصبحت منذ ذلك الحين مشاركة على نطاق واسع كحال القطاع الخاص الذي يزداد الإلحاح على مطالبته بالمشاركة منذ السبعينيات، من إنشاء "جمعية تطوير الرعاية الصناعية والتجارية" الأدميكال **ADMICAL** التي أطلق إشارة مولدها "چاك ريجو" **Jacques Rigaud** في عام ١٩٧٩ إلى القانون الخاص بالرعاية الصادر في أول أغسطس ٢٠٠٠٣. والمثال الأكثر رمزية على هذا المنعطف هو الافتتاح المرتقب لمركز كبير خاص بالفن المعاصر مولته بالكامل "مبرة پينو" **Fondation Pinault** في بولونيه بيّانكور **Boulogne-Billancourt** على موقع بجزيرة سيجان **Seguin** المعقل القديم لمصانع رينو **Renault**. أما عملية التوزيع المتجانس للمعروض الثقافي في ربوع البلاد بناء على خطة مؤسسية بسيطة، فقد تبدو كأنها انكمشت: فمن بين ١٠٠ مــــحافظة لا تحتكم إلا ٥٣ فــقط على مشهــد عرض قومــي

(ومصطلح "مشهد عرض قومي" يضم منذ عام ١٩٩٢ دور الثقافة القديمة ومراكز العمل الثقافي ومراكز التنمية الثقافية)؛ وعدد المناطق المحرومة من أوركسترا قومي ٥ مناطق فقط. وهذا كله دون الاعتماد على انفجار المعروض الثقافي للمدن والمحافظات والمناطق، وعلى حيوية قطاع الاتحادات والجمعيات وقيام مبادرات من القطاع الخاص في أنشطة مدعومة على نحو متفاوت. من الممكن جدا أن يتكلم الإنسان عن اقتصاد مختلط في معرض الحديث عن قطاع ثقافي قد أحاط به الاحتراف على نطاق واسع.

ثبت موجز بالمراجع

ABIRACHED R., *La Décentralisation théâtrale*, 4 tomes, Actes Sud, 1992-1995.

ABRAHAM P., DESNÉ R. (dir.), *Histoire littéraire de la France*, tomes 11, 12 et 13, Éditions sociales, 1978-1980.

ADDED S., *Le Théâtre dans les années Vichy. 1940-1944*, Ramsay, 1992.

ARNAUD P. (dir.), *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine (1870-1914)*, Toulouse, Privat, 1987.

ASSOULINE P., *L'Épuration des intellectuels*, Complexe, 1985.

AUDOIN-ROUZEAU S., *La Guerre des enfants (1914-1918)*, Armand Colin, 1993, rééd., 2004.

AUDOIN-ROUZEAU S., BECKER A., *1914-1918. Retrouver la guerre*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2003.

BAECQUE A. de, *Histoire des Cahiers du cinéma*, tomes 1 et 2, Les Cahiers du cinéma, 1991-1992.

BAECQUE A. de, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard, 2003.

BAECQUE A. de, LOYER E., *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, 2007.

BANTIGNY L., *Le Plus Bel âge. Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Fayard, 2007.

BANTIGNY L., JABLONKA I. (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. XIXe-XXe siècles*, PUF, 2009.

BARBIER F., BERTHO-LAVENIR C., *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Armand Colin, 3e éd., 2009.

BARROT O., CHIRAT R., *La Vie culturelle dans la France occupée*, Gallimard, coll. « Découvertes », 2009.

BARROT O., ORY P., *Entre-deux-guerres. La création française 1919-1939*, F. Bourin, 1990.

BECKER J.-J., WINTER JAY M., KRUMEICH G., BECKER A., AUDOIN-ROUZEAU S. (dir.), *Guerre et cultures (1914-1918)*, Armand Colin, 1994.

BELLANGER C., GODECHOT J. GUIRAL P., TERROU F., *Histoire générale de la presse française*. Tome 3, *De 1871 à 1940*, PUF, 1972.

BENHAMOU F., *Engouements. Économie du star-system*, Odile Jacob, coll. « Politique actuelle », 2002.

BERTIN-MAGHT J.-P., *Le Cinéma sous l'Occupation*, Orban, 1989.
BERTRAND-DORLÉAC L., *L'Art de la défaite (1940-1944)*. Le Seuil, 1993, rééd., 2010.
BERTRAND-DORLÉAC L., *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, 2004.
BILLARD P., *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, 1995.
BLANC J., *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*. Le Seuil, 2010.
BLANCHARD P., LEMAIRE S., *Culture coloniale. La France conquise par son Empire, 1871-1931*, « Mémoires », Autrement, 2003.
BLANDIN C. (dir.), *Le Figaro : histoire d'un journal*, Nouveau monde Éditions, 2010.
BOSCHETTI A., *Sartre et « Les Temps modernes », une entreprise culturelle*, Éditions de Minuit, 1985.
BOSCHETTI A. (dir.), *L'Espace culturel transnational*, Nouveau monde Éditions, 2010.
BOSSÉNO C.-M., *La Prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, Gallimard, 1996.
BOURDON J., *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Anthropos, 1990.
BRILLANT B., *Les Clercs de 68*, PUF, 2003.
BRION-GUERRY L. (dir.), *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Klincksieck, 1971.
BROCHAND C., *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, La Documentation française, 1994.
BURGUIÈRE A., REVEL J., *Histoire de la France*, tome IV. *Les Formes de la culture*, Le Seuil, 1993.
BURRIN P., *La France à l'heure allemande (1940-1944)*, Le Seuil, 1995.
CABANES B., *La Victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français 1918-1920*, Le Seuil, 2004.
CALLU A., EVENO P., JOLY H., *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, Éditions du CHTS, 2009.
CASANOVA P., *La République mondiale des lettres*, Le Seuil, 1999.
Catalogue Beaubourg, *Paris-Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1982.
CAUNE J., *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.
CHANET J.-F., *L'École républicaine et les petites patries*, Aubier, 1996.
CHARLE Ch., *Naissance des « intellectuels », 1880-1914*, Éditions de Minuit, 1990.
CHARLE Ch., *Paris, fin de siècle. Culture et politique*, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 1998.

CHARLE Ch., *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Albin Michel, 2008.
CHARTIER A.-M., HÉBRARD J. (dir.), *Discours sur la lecture (1880-2000)*, PBI-Centre Georges Pompidou/Fayard, 2000.
CHARTIER R., MARTIN H.-J., *Histoire de l'édition française*. Tome 4, *Le Livre concurrencé (1900-1950)*, Fayard-Cercle de la Librairie, rééd., 1991.
CHEBEL D'APPOLONIA A., *Histoire politique des intellectuels en France 1944-1954*, Bruxelles, Complexe, 1991.
CHIMÈNES M., *Mécènes et musiciens : des salons privés aux concerts publics, Paris 1870-1940*, Fayard, 2004.
CHOLVY G., HILAIRE Y.-M., *Histoire religieuse de la France contemporaine*, tomes 2 et 3, Toulouse, Privat, 1988, rééd., 2000.
CLASTRES P., DIETSCHY P., *Sport, culture et société en France du XIX^e^ siècle à nos jours*, Hachette Supérieur, 2006.
COINTET M., *Histoire culturelle de la France. 1918-1958*, SEDES, rééd., 1989.
COLIN P. (dir.), *Intellectuels chrétiens et esprit des années vingt*, Cerf, 1997.
COMPAGNON A., *Le cas Bernand Fay : du Collège de France à l'indignité nationale*, Gallimard, 2001.
COMTE B., *Une Utopie combattante. L'école des cadres d'Uriage (1940-1942)*, Fayard, 1991.
CORBIN A. (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Aubier, 1995.
CORCY S., *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Perrin, 2005.
COULANGEON P., *Sociologie des pratiques culturelles*, La Découverte, coll. « Repères », 2005, rééd., 2010.
COUTY D. (dir.), *Histoire de la littérature française*, Bordas, 1988, Larousse, rééd., 2002.
CRUBELLIER M., *Histoire culturelle de la France (XIX^e^-XX^e^)*, Armand Colin, 1974.
CRUBELLIER M., *L'École républicaine (1870-1940). Esquisse d'une histoire culturelle*, Christian, 1993.
CUCHE D., *La Notion de culturel dans les sciences sociales*, La Découverte, coll. « Repères », 1996, rééd., 2010.
CUSSET F., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle américaine*, La Découverte, 2003.
DAGEN P., *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, 1996.
DARNTON R., *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, Gallimard, coll. « NrF Essais », 2011.
DE WARESQUIEL E. (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS, 2001.

DEBRAY R., *Le Pouvoir intellectuel en France*, Ramsay, 1979.
DEBRAY R., *L'État séducteur*, Gallimard, 1993.
DELANNOI G., *Les Années utopiques (1968-1978)*, La Découverte, 1990.
DELPORTE Ch., *Histoire du journalisme et des journalistes en France (du XVIIe siècle à nos jours)*, PUF, 1995.
DELPORTE Ch., MOLLIER J.-Y., SIRINELLI J.-F. (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, 2010.
DIGEON C., *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, PUF, 1959, rééd., 1992.
DILLAZ S., *La Chanson sous la Troisième République (1870-1940)*, Tallandier, 1991.
DONNAT O., *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, La Découverte, 1994.
DONNAT O. (dir.), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.
DONNAT O., COGNEAU D., *Les Pratiques culturelles des Français (1973-1989)*, La Découverte/La Documentation française, 1990.
DONNAT O., TOLILA P. (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Presses de Sciences-Po, 2003.
DOSSE F., *Histoire du structuralisme*, 2 tomes, La Découverte, 1992.
DUBY G., PERROT M. (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tomes IV et V, Plon, 1991-1992, rééd. Perrin, coll. « Tempus », 2002.
DULPHY A., FRANK R., MATARD-BONUCCI M.-A., ORY P. (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
ECK H. (dir.), *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Armand Colin, Lausanne, Payot, Bruxelles, Complexe, 1985.
ESQUENAZI J.-P., *Sociologie des publics*, La Découverte, coll. « Repères », 2003, rééd., 2009.
ESTOILE B. DE L', *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2007, rééd., 2010.
EVENO P., MARSEILLE J. (dir.), *Histoire des industries culturelles en France XIXe-XXe siècles*, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002.
FABIANI J.-L., *Après la culture légitime : objets, publics, autorités*, L'Harmattan, 2007.
FAURE C., *Le Projet culturel de Vichy. Folklore et Révolution nationale (1940-1944)*, CNRS-Presses universitaires de Lyon, 1989.
FERRY L., RENAUT A., *La Pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985.
FINKIELKRAUT A., *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987.
FISCHER D., *L'Histoire des étudiants en France de 1945 à nos jours*, Flammarion, 2000.

FLEURY A., JILEK L., *Une Europe malgré tout (1945-1990) : Contacts et réseaux culturels, intellectuels et scientifiques entre Européens dans la guerre froide*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
FOUCHÉ P. (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Cercle de la Librairie, 1998.
FOUCHÉ P., *L'Édition française sous l'Occupation (1940-1944)*. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris VII, 1987.
FRANK R., GERVEREAU L., NEYER H.J., *La Course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt 1919-1933*, BDIC, 1992.
FRODON J.-M., *L'Âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995.
FRODON J.-M., *La Projection nationale. Cinéma et nations*, Odile Jacob, 1998.
FUMAROLI M., *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Fallois, 1991.
FURET F., *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XX^e^ siècle*, Robert Laffont, Calmann-Lévy, 1995.
GAUTHIER Ch., *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées en France de 1920 à 1929*, AFRHC-École des Chartes, 1999.
GENET-DELACROIX M.-C., *Art et État sous la III^e^ République. Le système des beaux-arts 1870-1940*, Publications de la Sorbonne, 1992.
GERVEREAU L., PESCHANSKI D. (dir.), *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*, BDIC, 1990.
GOETSCHEL P., *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, PUF, 2004.
GOETSCHEL P., *Histoire culturelle de la France au XX^e^ siècle*, La Documentation française, La Documentation photographique, 2010.
GOULEMONT J.-M., LINDENBERG D., ORY P., PROCHASSON Ch., *Dernières questions aux intellectuels*, O. Orban, 1990.
GOURNEY B., *Exception culturelle et mondialisation*, Presses de Sciences-Po, 2002.
GRANGER Ch., *Les Corps d'été. Naissance d'une variation saisonnière, XX^e^ siècle*, Autrement, coll. « Mémoires : culture », 2009.
GRANJON M.-C., TREBITSCH M., *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Complexe, 1998.
GRÉMION P., *Intelligence de l'anticommunisme. Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris (1950-1975)*, Fayard, 1995.
GROHENS J.-C., SIRINELLI J.-F. (dir.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, PUF, 2000.
GUMPLOWICZ Ph., KLEIN J.-C., *Paris 1944-1954. Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Autrement, 1995.
GUMPLOWICZ Ph., *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Aubier, 1987.
HAMON P., ROTMAN P., *Les Intellocrates*, Ramsay, 1981.

HAMON P., ROTMAN P., *Génération*, tomes 1 et 2, Le Seuil, 1987-1988.
HARTOG F., *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, 1994, rééd., 2003.
HEINICH N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, 1998.
HOURMANT F., *Au Pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, Cuba et en Chine populaire*, Aubier, 2000.
HOURMANT F., *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-Mai 68*, PUR, 1997.
HUBERT-LACOMBE P., *Le Cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*, L'Harmattan, 1996.
HUBSCHER R., DURRY J., JEU B. (dir.), *L'Histoire en mouvements. Le sport dans la société française, XIX^e^-XX^e^ siècles*, Armand Colin, 1992.
JACKSON J., *Arcadie. La vie homosexuelle en France de l'après-guerre à la dépénalisation*, Autrement, 2009.
JEANCOLAS J.-P., *Le Cinéma des Français*. 1. *La V^e^ République 1958-1978*, Stock, 1979 ; 2. *Quinze ans d'années trente, 1929-1944*, Stock, 1983.
JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*, Nathan Université, 1995, Armand Colin, rééd., 2005.
JEANNENEY J.-N., CHAUVEAU A. (collab.), *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Hachette Littératures, 1999, coll. « Pluriel », rééd., 2001.
JOMARON J. de (dir.), *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1992, LGF, rééd., 1993.
JOUBERT M.-A., *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Tallandier, 1998.
JOYEUX-PRUNEL B., *« Nul n'est prophète en son pays » ? L'Internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914)*, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009.
JUDT T., *Un Passé imparfait : les intellectuels en France, 1944-1966*, Fayard, 1993.
JULLIARD J., WINOCK M. (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Le Seuil, 1996, rééd., 2009.
KALIFA D., *L'Encre et le Sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Fayard, 1995.
KALIFA D., *La Culture de masse*. Tome 1. *1860-1930*, La Découverte, coll. « Repères », 2001.
KUISEL R.F., *Le Miroir américain. 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Lattès, 1996.
LAHIRE B., *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004, rééd., 2006.
LE GOFF J., RÉMOND R. (dir.), *Histoire de la France religieuse*, tome IV, Le Seuil, 1992.
LE GOFF J.-P., *Mai 1968, l'héritage impossible*, La Découverte, 1998, rééd., 2002.

LEBOVICS H., *La Vraie France. Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Belin, 1995.
LÉONARD Y. (dir.), « Culture et société », *Les Cahiers français*, La Documentation française, mars-avril 1993, n° 260.
LEPAPE P., *Le Pays de la littérature, des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, Le Seuil, 2003.
LEQUIN Y. (dir.), ORY P. (collab.), *Histoire des Français, XIXe-XXe siècles*, Armand Colin, 1984.
Les Idées en France, 1945-1988. Une chronologie, Le Débat, coll. « Folio Histoire », 1989 ; *L'Aventure des idées 89-99*, Le Débat, nos 110-111-112, 2000.
« Les Impasses de la politique culturelle », *Esprit*, mai 2004.
LEYMARIE M., SIRINELLI J.-F. (dir.), *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui*, PUF, 2003.
LINDENBERG D., *Les Années souterraines (1937-1947)*, La Découverte, 1990.
LIPOVETSKY G., *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983.
LOOSELEY D., *Popular Music in contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003.
LOUBET DEL BAYLE J.-L., *Les Non-Conformistes des années trente*, Le Seuil, 1969.
LOYER E., *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, Une utopie d'après-guerre*, PUF, 1997.
LOYER E., *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*, Grasset, 2005. Hachette Littératures, coll. « Pluriel », rééd., 2007.
MAISONNEUVE S., *L'Invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Éditions des Archives contemporaines, 2009.
MARTIN L., *Le Canard enchaîné ou les fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique (1915-2000)*, Flammarion, 2001.
MARTIN L., *Jack Lang : une vie entre culture et politique*, Complexe, 2008.
MARTIN L., VENAYRE S. (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Nouveau monde Éditions, Culture-médias, 2005.
MARTIN M., *Médias et journalistes de la République*, Odile Jacob, 1997.
MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Le Seuil, 2003.
MEUSY J.-J., *Paris-Palaces ou le temps des cinémas 1894-1918*, CNRS Éditions, 1995.
MILLET C., *L'Art contemporain en France*, Flammarion, 1987, rééd., 2005.
MISSIKA J.-C., WOLTON D., *La Folle du logis, la télévision dans les sociétés démocratiques*, Gallimard, 1983.
MOLLIER J.-Y. (dir.), *Où va le livre ?*, La Dispute, 2002.
MOLLIER J.-Y., *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Fayard, 1988.

MOLLIER J.-Y., *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, PUF, coll. « Le Nœud Gordien », 2001.

MOLLIER J.-Y., *Le Camelot et la rue. Politique et démocratie au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Fayard, 2004.

MONGIN O., *Face au scepticisme (1976-1983). Les mutations du paysage intellectuel ou l'invention de l'intellectuel démocratique*, La Découverte, 1994.

MONNIER G., *Des Beaux-Arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, 1991.

MONNIER G., *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Gallimard, 1995.

MONTEBELLO F., *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin, 2005.

MOULIN R. (dir.), *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, 1992.

MOULIN R., *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, coll. « Champs », 2003.

MURRACIOLE J.-F., *Les Enfants de la défaite. La Résistance, l'éducation et la culture*, Presses de Sciences-Po, 1998.

NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1984-1993, Quarto, rééd., 1997.

ORY P. (dir.), *Nouvelle histoire des idées politiques*, Hachette, 1987.

ORY P., *L'Aventure culturelle 1945-1989*, Flammarion, 1989.

ORY P., *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Le Seuil, 1983.

ORY P., *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du front populaire 1935-1938*, Plon, 1994.

ORY P., *L'Histoire culturelle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.

ORY P., SIRINELLI J.-F., *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 1986, rééd., 2002, Perrin, coll. « Tempus », 2004.

OZOUF J. et M., *La République des instituteurs*, Gallimard, Le Seuil, 1992, coll. « Points histoire », rééd., 2000.

PATTIEU S., *Tourisme et travail. De l'Éducation populaire au secteur marchand (1945-1985)*, Presses de Sciences-Po, 2009.

PELLETIER D., *La Crise catholique en France au XX^e^ siècle*, Payot, 2002.

POIRRIER Ph., *L'État et la culture en France au XX^e^ siècle*, LGF, 2000.

POIRRIER Ph., *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles, France, XIX^e^-XX^e^ siècles*, La Documentation française, 1999.

POIRRIER Ph., *Les Politiques culturelles en France*, La Documentation française, 2002.

POIRRIER Ph., *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Le Seuil, 2004, rééd., 2010.

Poirrier Ph. (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française, 2010.

Poulain M. (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, tome 4, *Les Bibliothèques au XXe siècle (1914-1990). Les Bibliothèques françaises de 1990 à 2010*, Promodis-éd. Du Cercle de la Librairie, 1992, rééd., 2009.

Prochasson Ch., *Les Années électriques, 1880-1910*, La Découverte, 1991.

Prochasson Ch., *Paris 1900 : essai d'histoire culturelle*, Calmann-Lévy, 1999.

Prochasson Ch., Rasmussen A., *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, La Découverte, 1996.

Prost A., *Éducation, Société et Politiques. Une histoire de l'enseignement en France de 1945 à nos jours*, Le Seuil, 1992, rééd., 1997.

Prost A., dans L.-H. Parias (dir.), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*. Tome IV. *L'École et la famille dans une société en mutation*, Labat, 1981, Perrin, coll. « Tempus », rééd., 2004.

Prost A., Winter J., *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Le Seuil, 2004.

Racine N., Trebitsch M. (dir.), *Sociabilités intellectuelles*, CNRS-Cahiers de l'IHTP, n° 20, mars 1992.

Racine N., Trebitsch M., *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Complexe, 2004.

Rauch A., *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Hachette Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1996, coll. « Pluriel », rééd., 2001.

Rearick S., *Pleasures of the Belle Époque. Entertainment and festivity in Turn-of-the century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1985.

Rieffel R., *La Tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve République*, Calmann-Lévy, 1993, Hachette, coll. « Pluriel », rééd., 1995.

Rioux J.-P. (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990.

Rioux J.-P., Sirinelli J.-F. (dir.), *Histoire culturelle de la France*. 4. *Le Temps des masses. Le vingtième siècle*, Le Seuil, 1997, coll. « Points histoire », rééd. 2004.

Rioux J.-P., Sirinelli J.-F. (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Complexe, 1991.

Rioux J.-P., Sirinelli J.-F., *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Fayard, 2002, Hachette, coll. « Pluriel », rééd., 2006.

Rioux J.-P., Sirinelli J.-F., *Pour une histoire culturelle*, Le Seuil, 1997.

Ritaine E., *Les Stratèges de la culture*, PFNSP, 1983.

Robin R. (dir.), *Masse et Culture de masse dans les années trente*, Éditions ouvrières, 1991.

ROGER P., *L'Ennemi américain, Généalogie de l'antiaméricanisme français*. Le Seuil, 2002.

ROUDINESCO E., *Histoire de la psychanalyse en France*, Le Seuil, 1986, Fayard, rééd., 1994, LGF, rééd., 2009.

ROUSSO H., *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Le Seuil, 1987, coll. « Points histoire », rééd., 1990.

SAEZ G. (dir.), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation française, coll. « Les notices », 1996, rééd., 2004.

SALLÉE A., CHAUVEAU P., *Music-Hall et Café-concert*, Bordas, 1985.

SAPIRO G., *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, 1999.

SAPIRO G. (dir.), *L'Espace culturel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e-XX^e siècles*, La Découverte, 2009.

SASSOON D., *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present*. London, Harper Collins, 2006.

SCHIFFRIN A., *L' Édition sans éditeurs*, La Fabrique, 1999.

SCHIFFRIN A., *Le Contrôle de la parole. « L'édition sans éditeurs », suite*, La Fabrique, 2005.

SCHWARTZ V., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, University of California Press, 1998.

SEIGEL J., *Paris bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Gallimard, 1991.

SILVER K.-E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Flammarion, 1991.

SIMONIN A., *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission*, IMEC, 1994.

SIRINELLI J.-F., *Intellectuels et passions françaises. Manifestations et pétitions au XX^e siècle*, Fayard, 1990, Gallimard, coll. « Folio Histoire », rééd., 1996.

SOHN A.-M., *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 60*, Hachette Littératures, coll. « La vie quotidienne », 2001.

« Splendeurs et misères de la vie intellectuelle » (1), *Esprit*, mars-avril 2001.

TALIANO-DESGARETS F., *Les Métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, La Documentation française, 2007.

TAMAGNE F., *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, EDLM, 2001.

THIESSE A.-M., *Le Roman du quotidien, lecteurs et lectures à la Belle Époque*, Le Chemin Vert, 1984, Le Seuil, coll. « Points », rééd., 2000.

THIESSE A.-M., *Faire les Français : quelle histoire nationale ?*, Stock, coll. « Parti pris », 2010.

TÉTART Ph. (dir.), *Histoire du sport en France de la Libération à nos jours*, Vuibert, coll. « Sciences, corps et mouvements », 2007.
TOURNÈS L., *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Fayard, 1999.
TOURNÈS L., *Du Phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXe siècle*, Autrement, coll. « Mémoires », 2008.
URFALINO P., *L'Invention de la politique culturelle*, La Documentation française, 1996, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », rééd., 2004.
VAÏSSE P., *La IIIe République et les Peintres*, Flammarion, 1995.
VERDÈS-LEROUX J., *Au service du parti : le PC, les intellectuels et la culture*, Fayard-Minuit, 1983.
VERDÈS-LEROUX J., *Politique et littérature à l'extrême-droite des années 1930 à la Libération*, Gallimard, 1996.
VEZYROGLOU D., *Le Cinéma en France à la veille du parlant : un essai d'histoire culturelle*, CNRS Éditions, 2011.
WINOCK M., *Le Siècle des intellectuels*, Le Seuil, 1997, coll. « Points », rééd., 1999.
YON J.-C., *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Armand Colin, coll. « U », 2010.
YONNET P., *Jeux, Modes et Masses. La société française et le moderne 1945-1985*, Gallimard, 1985.

المؤلفتان فى سطور:

باسكاله جوتشيل

- أستاذة فى جامعة باريس الأولى .
- متخصصة فى علوم الثقافة والتاريخ الثقافى، وتاريخ فرنسا الثقافى.
- تتركز بحوثها وكتبها المنشورة على مكونات الثقافة، ومنها على سبيل المثال: الجوانب الاجتماعية والسياسية والتاريخية والحرفية والمنهجيات الحديثة.
- نذكر من أعمالها:

"استخدامات الصورة فى التاريخ" (٢٠٠٥)، السياسات الثقافية باعتبارها حقلا جديدا فى دراسات التاريخ الثقافى (٢٠٠٨)، "نحو تاريخ الحماية الاجتماعية لحرف العروض المسرحية (٢٠٠٩).

إيمانويله لوايبه

- أستاذة فى معهد الدراسات السياسية فى باريس.
- متخصصة فى التاريخ المعاصر وفى علوم الثقافة والتاريخ الثقافى، وتاريخ فرنسا الثقافى.
- تتركز بحوثها وكتبها المنشورة على التاريخ الثقافى للمجتمعات المعاصرة، وعلى المسرح وتأثيره فى المواطن فى عصرنا الحاضر، وعلى دور الإنتليكتواليين فى العمل الثقافى، وبالتالى فى قضايا المجتمع فى البلاد المختلفة، وهم نخبة من المفكرين المهتمين بالنضال من أجل قضايا الإنسان، ويدور كتابها الصادر فى عام ٢٠٠٨ حول "الثورة الثقافية فى فرنسا فى مايو ٦٨" . نذكر على سبيل المثال: "الإنتليكتواليون والفنانون الفرنسيون فى المنفى ١٩٤٠ – ١٩٤٧" (٢٠٠٧).
- وجدير بالذكر أن باسكاله جوتشيل وإيمانويله لوايبه – علاوة على كتاب "تاريخ فرنسا الثقافى من العصر الجميل إلى أيامنا هذه" – اشتركا معا فى دراسات منشورة عديدة تناولت السياسية الثقافية فى فرنسا فى الفترة المعاصرة وتفاعلها مع الإبداعات الفردية والجماعية من خلال علوم الثقافة الحديثة.

المترجم فى سطور:

مصطفي ماهر

ولد فى القاهرة فى عام ١٩٣٦. وهو أستاذ بكلية الألسن جامعة عين شمس حيث أسس منذ مطلع الستينيات قسم اللغة الألمانية وآدابها والترجمة على المستوى الأكاديمى، وأدخل علم الترجمة الذى ازداد ترسخا بمرور الزمن. درس فقه اللغة الألمانية وآدابها، وفقه اللغات ذوات الأصول اللاتينية، وفقه لغات وثقافات الأمم الإسلامية وحصل فيها على الدكتوراه من جامعة كولونيا بألمانيا فى عام ١٩٦٢. له فلسفته الثقافية ونظريته فى الترجمة، ومن أقواله : «تؤدى الترجمة أدوارًا حاسمة فى تشكيل الاستقبال الثقافى واستثماره، وفى العمل على التغلب على الحواجز بين الثقافات، محولة الحواجز إلى جسور، إلى أن تتحقق بالترجمة أدق صور ثقافية إنسانية ممكنة معبرة عن تكامل البشر". أهم ترجماته: ترجمة القرآن الكريم كاملاً إلى اللغة الألمانية (نشرتها وزارة الأوقاف والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية). له برنامج ترجمة متكامل يقوم على انسجام جهوده الفردية فى مجالات الثقافة وبخاصة الأدب والفلسفة مع الجهود المؤسساتية . ظهرت أول ترجماته عن الفرنسية فى عام ١٩٥٢/١٩٥٣ وما زال نشاطه - منذ اعتمده طه حسين مترجمًا - مستمرًا منذ أكثر من نصف قرن فى النقل عن الفرنسية والألمانية. تشمل ترجماته المنشورة مجموعة مجلدات المختارات، وأعمالاً أدبية كاملة تمثل العصور المختلفة من العصر الوسيط إلى العصر الحاضر نذكر منها فى مجال كلاسيكيات المسرح الألمانى مسرحيات جوته من البداية إلى الصياغة الأولى لفاوست، ومسرحيات مختارة من أعمال ليسنج وكلايست وكبار المعاصرين من أمثال دورينمات وفريش وهاندكه. ونذكر فى مجال الأدب القصصى السيرة الذاتية لجوته·ولعبة الكريات الزجاجية لهرمن هيسه والقصر والقضية لكافكا. وهو يذكر بامتنان خاص تكريم المؤتمر الدولى الأول للترجمة الذى أقامه المركز القومى للترجمة بمشاركة المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة فى مارس ٢٠١٠ له تقديرًا لعطائه وجهوده فى إثراء حقل الترجمة من العربية وإليها.

التصحيح اللغوي: **إبراهيم عبد التواب**

الإشراف الفـــني: **حـــسن كامـــل**

هذا الكتاب من تأليف عالمتين فرنسيتين معاصرتين متخصصتين فى تاريخ فرنسا الثقافى هما باسكاله جوتشيل Pascale Goetschel وإيمانويله لوايبه Emmanuelle Loyer، وقد راج كتابهما هذا رواجا مستحقا، فهو إضافة قيمة إلى علم الثقافة الحديث ومبادئه ومناهجه وتطبيقاته؛ وذلك لإحاطته بالثقافة الفرنسية وتاريخها منذ القرن التاسع عشر (العصر الجميل) وصولا إلى العصر الحاضر وما حفل به من تجديد للثقافة على يد جال لانج وأقرانه؛ كما أن الكتاب يشير إلى مجالات للمقارنة تتيح لنا فهما أفضل لثقافتنا وتواصلا أقوى مع الثقافات الأخرى. وتشرح المؤلفتان فى التمهيد منهجهما القائم على التركيب والإحاطة بكل ما ذهب العلماء المحدثون إلى أنه ينتمى إلى الثقافة. وهكذا نشأ بفضل جهود المؤرخين المجددين فرع من التاريخ العام هو التاريخ الثقافى Histoire Culturelle الذى جدد حقل البحث التاريخى، فشمل الأحداث المعاصرة والمشكلات المعرفية والمسلمات البحثية، والعلاقة بالعلوم الاجتماعية ذات الصلة، كما تناول أبعاد الثقافة والآراء المتباينة حول مداها، وهى تتراوح من الماهية الثقافية المحصورة فى "الثقافة التثقيفية" إلى الثقافة من حيث هى موضوع يدرسه علماء الإنسان الأنثروبولوجيون، يضاف إلى ذلك أن الكتاب يحيط بظواهر الانتشار واستخدمات الوسائط والاستقبال علاوة على الإبداع.



تصميم الغلاف: حسين جبيل